کچھ بچا لایا ہوں

وارث علوی



گجرات اردو اکادمی
(حکومت گجرات) گاندھی نگر
382017

کچھ بچا لایا ہوں

وارث علوی



گجرات اردو اکادمی

(حکومتِ گجرات) گاندھی نگر

Kuchh Bacha Laya Hoon

By:- Prof. Varis Alvi

سلسلۂ مطبوعات : 3
پہلا ایڈیشن : October 1990,
تعداد : 500
قیمت : 2501 روپے
250/=

ناشر
ڈاکٹر ہسو یاگنک
گجرات اردو اکادمی (حکومت گجرات)
دفتر بھنڈار بھون سیکٹر 17
گاندھی نگر 382017

Publisher :
Dr. Hasu Yajnik
Gujarat Urdu Akademy
Daftar Bhandar Bhavan
Sector 17, Gandhinagar

Printer: Riddhi Graphic, Odhav, Ahmedabad.

محمد علوی

کے

نام

پیش لفظ

اردو زبان کی ترقی و ترویج میں گجرات کا ایک اہم تاریخی رول رہا ہے۔ ناسازگار حالات کے باوجود آج بھی اردو میں تعلیم حاصل کرنے والے بچوں کی تعداد ہزاروں تک پہنچتی ہے۔ آج بھی گجرات سے ایسے ادیب، شاعر، نقاد اور محقق پیدا ہوئے ہیں جن کے ادبی کارناموں کا اعتراف ہندوستان گیر پیمانے پر ہوا ہے۔ ان سربرآوردہ ادیبوں کی ہستی گجرات کے لیے باعثِ فخر ہے۔

اردو زبان کو گجرات میں نشو و نما پانے کے بہتر مواقع حاصل ہوں اور اس کی ترویج و تعلیم کی راہ میں جو دشواریاں حائل ہیں انہیں دور کیا جا سکے، اس مقصد کے تحت ۱۹۸۶ء میں حکومتِ گجرات نے اردو اکادمی کی بنیاد رکھی۔

اکادمی نے زبان و ادب کی ترویج و اشاعت کے لیے بہت سے منصوبے بھی بنائے اور انھیں عملی جامہ بھی پہنایا۔ گجرات میں گجری ادب کا بڑا سرمایہ ہے جس کی تحقیق و تدوین کی بڑی ضرورت ہے۔ گجرات کے صوفیہ، شعرا اور علما پر تحقیقی اور تاریخی کتابوں کی اشاعت بھی ایک اہم فریضہ ہے۔ گجرات کے نئے اُبھرنے والے ادیبوں کی حوصلہ افزائی کے ساتھ ساتھ مقتدر ادیبوں کی کتابوں کی اشاعت کا جو منصوبہ اکادمی نے بنایا ہے، زیرِ نظر کتاب اسی کا ایک حصّہ ہے۔

اکادمی کے اشاعتی منصوبے میں گجری زبان و ادب کے متعلق نئے تحقیقی مواد کی فراہمی، تاریخِ گجرات سے متعلق اہم ماخذات کا اُردو میں ترجمہ، نایاب کتابوں کی دوبارہ اشاعت اور اہم مخطوطات کی نئی تدوین و طباعت شامل ہے۔

ہمارے یہاں بڑی مدت سے اردو گجراتی لغت کی کمی محسوس کی جاتی تھی۔ اکادمی کے زیرِ اہتمام اب یہ لغت اپنی تکمیل کے آخری مراحل طے کر رہی ہے۔

ہم ممنون ہیں سید شریف الحسن نقوی صاحب کے جنھوں نے ہمارے لیے کتابت کے دشوار گزار مراحل آسان کر دیے۔

ڈاکٹر ھسویا گنک

سکریٹری، گجرات اردو اکادمی

فہرست

کچھ بچا لایا ہوں

ملارمے نے کہا ہے شاعری خیالات سے نہیں، الفاظ سے کی جاتی ہے۔ شاید اسی لیے ایلیٹ نے یہ نہایت بصیرت افروز بات کہی ہے کہ شاعری کا سماجی فنکشن یہ ہے کہ وہ زبان کو محفوظ کرے۔ موضوع کی اہمیت سہی لیکن لوگ سونے کی بدصورت مورت پر پتھر کے خوب صورت مجسمے کو ترجیح دیتے ہیں۔ آرٹ اپنے میڈیم کا شدید ترین استعمال کرتا ہے۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے۔ جس طرح سنگیت کا آواز، مصوّری کا رنگ اور سنگ تراشی کا سنگ۔ مصوّر سبزے کو محض ہرا ہی نہیں، بلکہ نیلا، پیلا، سیاہ، سُرخ، زرّین اور سیمابی بھی بتاتا ہے اور اس طرح رنگوں کے اس نظام کو درہم برہم کر دیتا ہے جس سے ہم ہماری زندگی میں مانوس ہوتے ہیں۔ مغنّی کا نغمۂ ہوش ربا سنیے۔ آواز کبھی میگھ کی طرح برستی کبھی شعلے کی طرح سلگتی ہے، کبھی پُراسرار جنگلوں کی گنگناہٹ، کبھی گھنی جھاڑیوں میں بہتی ہوئی ندی کا پُرسکون ترنم اور کبھی پہاڑوں کے سناٹوں میں لرزتی کسی پرندکی پکار بنتی ہے۔ سنگ تراش کے ہاتھوں کا لمس پا کر پتھر کبھی پھول کی پنکھڑیاں بنتے ہیں، کبھی حریر و پرنیاں، کبھی کنواری مریم کی معصومیت، کبھی رقّاصہ کی پُرشوخ شرارت۔ شاعری کا میڈیم زبان ہے اور ایلیٹ نے تو کہا ہے کہ یہ نہایت ہی سرکش اور ضدی میڈیم ہے۔ الفاظ چورا ہوں پر بھٹکتے ہیں، جگ بیتیسی میں پستے ہیں اور اُن کے بدن سے بیشتر شاعروں کے اتنے احساسات چمٹے ہوئے ہوتے ہیں کہ شاعر سوچتا ہے کہ اُن سے اپنے منفرد احساس کی ترجمانی کا کام کیسے لے۔ تخلیق کا عمل اپنی آخری شکل میں لفظ کی تلاش کا عمل ہے۔ غالب اس لیے بڑا شاعر

نہیں کہ اس نے نئی روشنی کے مرکز کلکتہ کا ذکر کیا، بلکہ اس لیے ہے کہ "ہائے ہائے" کے الفاظ اس طرح استعمال کیے کہ پڑھنے والے کے دل میں ایک تیر پیوست ہو گیا۔ شیکسپیر کو دیکھیے TO BE OR NOT TO BE جیسے معمولی الفاظ کو اس نے کیسا گنجینۂ معنی بنا دیا۔ HOWL, HOWL, HOWL کی تکرار سے لیئر کے جنون کی سرحدوں کو چھونے والے المیہ کرب کا کیسا دل کو ہلا دینے والا بیان کیا۔ "میاں خوش رہو ہم دعا کر چلے" میں میر نے 'میاں' جیسے معمولی لفظ کو کیسے ایک شفیق بزرگ کی درویشانہ چمکار میں بدل دیا۔

ازل میرے پیچھے ابد سامنے نہ حد میرے پیچھے نہ حد سامنے

کیا 'حد' کا لفظ کبھی اتنے COSMIC DIMENSION کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔

شاعری کی زبان بقول والیری کے روزمرہ زبان میں ایک الگ زبان کے طور پر زندہ رہتی ہے۔ کلام موزوں ہونے کی وجہ سے شاعری میں لفظ کا آہنگ اور صوتی حسن نکھر اٹھتا ہے۔ لفظ کی نزاکت، لطافت، جلال و جمال کا احساس شعر میں استعمال ہونے کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کو اپنے تجربات، مشاہدات اور ہوش مندی پر بھلا کتنا اختیار ہو سکتا ہے۔ زمانہ اس کے لیے نئی زمین اور نیا آسمان پیدا کرنے سے تو رہا۔ سات آسمان گردش میں ہیں اور ان کی چکی میں فن کار کی ہوش مندی پستی رہتی ہے۔ کیا شیکسپیر حقیقی زندگی میں ان تمام تجربات سے گزرا تھا جو اس کے ڈراموں میں بیان ہوئے ہیں۔ تخلیقی تخیل کی طاقت اور اعجاز نے سامنے تجربات اور مشاہدات کی قیمت کیا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ نے کہا ہے کہ شاعر زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے میڈیم کو نکھارتا اور سنوارتا رہے۔ جادوگر کے پاس رومال تو ایک ہی ہوتا ہے لیکن وہ ایک رومال سے رنگوں کی دھنک کا کیسا طلسم پیدا کرتا ہے۔ شام کا منظر تو ہر شخص دیکھتا ہے لیکن یہ تو فلابیر ہی ہوتا ہے جو ڈوبتے سورج کی کرنوں کو پکڑنے کے لیے لفظوں کے جال پھینکتا ہے۔ "میں بھری دنیا میں تنہا ہوں" کہنے سے شاعری بن جاتی تو کہنا ہی کیا تھا لیکن احساسِ تنہائی کے اظہار کے لیے شاعری کو خارجی تلازمے تلاش کرنے پڑتے ہیں جو بقول ایلیٹ احساس کا فارمولا ہوتے ہیں۔ تنہائی کا احساس فارم کی عمارت کے کسی چبوترے پر بیٹھا حقہ گڑگڑاتا ہوا نظر نہیں آتا۔ بلکہ یہ احساس

عمارت کے پورے فارم یعنی درودیوار، سقف و بام، سنگ و خشت اور چوب و آہن میں قید ہوگا۔ معاشرتی نقادوں کا یہ عالم ہے کہ سماجی شعور جب تک مینار پر چڑھ کر بانگ نہ دے تب تک انھیں ہر مینار ہاتھی دانت کا مینار ہی دکھائی دیتا ہے۔ اسی لیے ایلیٹ سماجی شعور کی پوری بحث کو AWARENESS کے لفظ پر ختم کر دیتا ہے۔

زرعی تمدن میں زبان اور زمین کے ساتھ انسان کا رشتہ بہت گہرا تھا۔ کسان کہانیوں کے خالق اور گیتوں کے جننے والے تھے۔ ان کی بول چال کی زبان کہاوتوں، محاوروں استعاروں اور کنایوں سے مالا مال تھی۔ یہ عناصر زبان کو بذلہ سنج، شاعرانہ، پیکری اور مترنم بناتے گجراتی زبان کے دیہاتی ناولوں اور جے ایم سنج اور شان او کیسی کے ڈراموں میں اسی مترنم اور حاضراتی زبان کا استعمال ہوا ہے۔ صنعتی تمدن کا کاروباری آدمی نہ کہانیاں کہتا ہے نہ گیت بنتا ہے۔ محاوروں اور کہاوتوں کو وہ اسی وقت جملوں میں استعمال کرتا ہے جب وہ امتحان کے پرچوں میں پوچھے جاتے ہیں۔ وہ ایک بے رنگ، بے لوچ، سپاٹ غیر تخیلی غیر ایمائی اور غیر پیکر سازانہ زبان بولتا ہے۔ اس کا بس چلے تو وہ زبان بولنے کا کام بھی اپنے نوکروں ہی سے لے۔ وہ بوڑھا ہندوستانی کلرک جو ٹیلی فون پر اس طرح بات کرتا ہے گویا گانو کی چوپال پر بیٹھا ہوا ہے صنعتی تمدن کے آداب نہیں جانتا۔ اسے پتا ہی نہیں کہ اب تو ڈراموں کے کردار بھی MONOSYLLABLES میں بات کرتے ہیں۔

صنعتی تمدن نے کمرشیل آرٹ پیدا کیا ہے جو فی الحقیقت نان آرٹ KITCH ہے، کیونکہ وہ ہائی آرٹ کے مضامین کا VULGARIZATION ہے۔ آرٹ میں عورت کا مجسمہ ننگا نہیں ہوتا برہنہ ہوتا ہے، اور دونوں لفظوں کے معنی چاہے لغت میں ایک ہوں، آرٹ کی دنیا میں بہت مختلف ہیں۔ ہماری فلموں کی برہنگی اس قدر جنس زدہ ہوتی ہے کہ جی چاہتا ہے پتلون کو سر پر کفن کی طرح باندھ کر پردۂ سیمیں کے آر پار ہوجائیں۔ کمرشیل آرٹ کی زبان میں، وہ زبان جو فلموں، تفریحی ناولوں، مقبولِ عام رسالوں اور مشاعروں میں استعمال ہوتی ہے، نہ بذلہ سنجوں کی بزم آرائی ممکن ہے، نہ اہلِ دل سے اہلِ دل کی گفتگو۔ نہ جراحتِ دل کی ترجمانی نہ بیانِ یک شہرِ آرزو۔ آدمی حیوانِ ناطق ہے اور نطق کی تتلی جب تک شعر و ادب کے شگفتہ

پھولوں پر مچلتی اور تھرکتی نہیں، اس کے رنگ میں نکھار، نظر فریبی اور حسن پیدا نہیں ہوتا۔ لفظ رنگ نہیں، لیکن شاعر اس سے تصویر بناتا ہے، ساز نہیں لیکن وہ سنگیت کی تان اڑاتا ہے، سنگ نہیں لیکن وہ مجسمے تراشتا ہے۔ زبان شاعر کے لیے بند ڈبے کا گوشت نہیں بلکہ خون میں نہایا ہوا شکار ہے، جسے دیکھ کر، چھوکر، چکھ کر، سونگھ کر شاعر کے پانچوں حواس جاگ اٹھتے ہیں۔ زبان ایک نٹ کھٹ اور ضدی میڈیم ہے۔ اِسے رام کرنے میں شاعر کا سحر اور اس کی وحشت کھونے میں اس کا اعجاز رہا ہے۔ اسی لیے زبان کے رخسار، سینے پر شاعر کے بوسوں کے نشانات ہی نہیں بلکہ ناخنوں کی خراشیں بھی ہوتی ہیں۔ کبھی تو وہ لفظ سے معنی نچوڑتا ہے اور کبھی اسے اس طرح سہلاتا ہے کہ معنی کا شعلہ جاگ اٹھتا ہے اور لفظ کا پورا بدن دہک اٹھتا ہے۔ سچ ہے، شاعری میں زبان محفوظ ہی نہیں رہتی بلکہ نئی وسعتیں پیدا کرتی ہے، کیونکہ اسے ایک عظیم تخلیقی تخیل کی ناپیدا کنار پہنائیوں کے مطابق پھیلنا پڑتا ہے۔

دنیا میں جنگ چھڑتی ہے، خانہ جنگی ہوتی ہے، انقلاب آتے ہیں، خدا کی خدائی اتھل پتھل ہو جاتی ہے۔ نقّاد دیوارِ آہن اور دریائے آتشیں پار کر کے شاعر کے پاس پہنچتا ہے۔ شاعر جانتا ہے وہ کیوں آیا ہے۔ یہی کہنے کہ جو کچھ ہوا اس کے لیے شاعر ذمّہ دار ہے۔ شاعر سوچتا ہے ساری زندگی بھری پُری عورتوں کی گولائیوں کو نکیلے شعروں میں سماتے گزری، اگر موٹے مَیگساروں کی کمر کے گھیراؤ کو بھی ایک دو قصیدوں کے گھیرے میں لیا ہوتا تو نامۂ اعمال اس قدر سیاہ نہ ہوتا۔ اِس سے پیشتر کہ نقّاد لب کشائی کرے شاعر کہتا ہے۔ ”جو کچھ ہوا وہ اس دنیا میں ہوا جس میں تم بھی تھے اور میں بھی تھا، سائنس داں، فلسفی، مذہبی پیشوا اور سیاسی لیڈر بھی تھے۔ اگر تاریخ کے خوں چکاں واقعات کو رونما ہونے سے روکا جا سکتا ہے تو انھیں روکنے کی طاقت اِن لوگوں کے پاس زیادہ تھی۔ اب اس بحث سے کیا فائدہ کہ جو کچھ ہوا اس کا ذمّہ دار کون تھا۔ اِس طوفانِ خاک وخوں سے جس میں اتنا سب کچھ تباہ ہوا میں زبان کو بچا لایا ہوں تاکہ ہم کچھ نہیں تو زخمِ دل کا شمار تو کر سکیں۔ کیا میری اس کوشش کی کوئی قیمت نہیں؟“

لحن داؤدی

"گفتگو" کے تیسرے شمارے میں سردار جعفری نے ایک دلچسپ بحث کا آغاز کیا ہے اور وہ بحث یہ ہے کہ شاعری پڑھنے کی چیز ہے یا گانے بجانے کی۔ بات دراصل یہ ہے کہ سردار جعفری نے اپنے تھیسس کی تعبیر نہایت دل پذیر انداز سے کی ہے۔ ان کی نثر بڑی جاندار ہے اور اس نثر کو توانائی بخشتا ہے ان کا خطیبانہ انداز بیان۔ وہ چاہے بات سرداری کریں لیکن ان کا انداز اس خطیب کا ہوتا ہے جو سرِ ممبر سے گفتگو کرتا ہے۔ خطابت کی اپنی ایک کشش ہے لیکن اس کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ یہ سمجھتی ہے کہ بات کو زوردار اور دلفریب انداز سے کہنے سے وہ سچ بھی بن جاتی ہے۔ سچائی تک رسائی خطابت کے ذریعہ نہیں بلکہ مفکرانہ تلاش و تجسس کے ذریعہ ہوتی ہے۔ خطابت جانی پہچانی حقیقتوں یا قبول عام پائی ہوئی صداقتوں کو اثر انگیز طور پر پیش کرنے کا بہت اچھا حربہ ہے۔ لیکن نئی حقیقتوں کی جانچ پڑتال اور تلاش کے لیے خطابت کا استعمال گمراہ کن ہوتا ہے۔ آج کل کے مسائل پیچیدہ ہیں اور ان کی تشخیص کے لیے تجزیہ اور تحلیل کی ضرورت ہے۔ دل نشین پیرایۂ بیان کی نہیں۔ آج کل کے مسائل اتنے الجھے ہوئے ہیں کہ انھیں خوبصورت الفاظ کی نرم و نازک انگلیوں سے سلجھایا نہیں جا سکتا۔ اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ مفکرانہ اسلوب ٹھوس جامد اور خشک ہوتا ہے۔ وہ خوبصورت بھی ہو سکتا ہے۔ آخر افلاطون بھی مفکر ہی تھا خطیب نہیں۔ مکالمات میں صداقت کو زور بیان سے منوانے کی کوشش نہیں کی گئی بلکہ نہایت دل آویز انداز سے منطقی اور فلسفیانہ سوچ بچار کے ذریعہ حقیقتوں تک رسائی حاصل کی گئی ہے۔ افلاطون کے برخلاف

وکٹورین عہد کے پیغمبروں کارلائل۔ رسکن اور میکالے کو لیجیے۔ خصوصاً میکالے کو جس کے اسلوب میں وہی جلال اور روانی ہے جو سردار کے اسلوب میں نظر آتا ہے۔ میکالے کے متعلق یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس سے لطف اندوز ہونے کا بہترین طریقہ یہ ہے کہ اسے تیزی سے پڑھا جائے گویا اسے پڑھ نہیں رہے بلکہ تقریر کرتے ہوئے سن رہے ہیں۔ تحریر کے برخلاف تقریر میں آپ جملوں پر رک رک کر سوچ بچار نہیں کر سکتے۔ نہ ہی ذہنی طور پر واپس مڑ کر کہی ہوئی بات کو پھر سے سن سکتے ہیں۔ لیکن تحریر میں تو قاری آہستہ آہستہ سوچ سوچ کر پڑھتا ہے اور بڑی چھان پھٹک کے بعد کہی ہوئی باتوں کو قبول کرتا ہے۔ اس لیے کوئی وجہ نہیں کہ میکالے ہو یا ابوالکلام آزاد یا سردار جعفری — جب ہم ان کی تحریریں تیزی سے پڑھنے کی بجائے سوچ سمجھ کر پڑھتے ہیں تو ان کے خیالات کی سطحیت کا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس سطحیت کے احساس سے پڑھنے والے کو بڑی جھنجھلاہٹ ہوتی ہے اور یہ جھنجھلاہٹ بالکل فطری ہے۔

سردار نے ایک کلیہ بنالیا ہے کہ شاعری پڑھنے کی نہیں بلکہ زبانی سننے کی چیز ہے۔ الفاظ جب لبوں سے ادا ہوتے ہیں تو وہ جاندار ہوتے ہیں اور کاغذ پر منتقل ہو جانے کے بعد سرد اور بے جان بن جاتے ہیں۔ چنانچہ انھوں نے ہومر سے لے کر حفیظ تک مشرق و مغرب کے بے شمار شاعروں کی مثالیں دی ہیں جن کا کلام کسی نہ کسی روپ میں لوگ سنتے رہے تھے۔ یہ تمام مثالیں اپنی جگہ درست ہیں۔ لیکن ان مثالوں سے یہ کلیہ ثابت نہیں ہوتا کہ شاعری سننے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو کسی شاعر کا کلام آج زندہ نہ ہوتا۔ ہومر اور فردوسی آج اگر زندہ ہیں تو ان کے رزمیوں اور شاہ ناموں کی وجہ سے زندہ ہیں۔ رزم خوانوں، شاہ نامہ خوانوں اور بھاٹوں کی آوازوں کی وجہ سے نہیں۔ حماسہ سرایوں کی آوازیں کب کی مرچکیں لیکن شاہ نامہ آج بھی زندہ ہے اور وہ زندہ اس لیے ہے کہ انسان نے آواز جیسی فانی چیز پر بھروسا نہیں کیا بلکہ اپنے افکار و خیالات کو محفوظ کرنے کے لیے تحریر کے فن کی ایجاد کی۔ وہ گیت اور کتھائیں اور حکایتیں اور داستانیں جو سینہ بہ سینہ چلی آتی تھیں انھیں اگر کوئی چیز محفوظ کر سکی ہے تو وہ تحریر ہی ہے۔ اور جو تحریر میں نہ آسکیں وہ ایک

زمانہ بعد ختم ہو گئیں۔ اس سے کہیں یہ ثابت نہیں ہوتا کہ جو چیز تحریر میں آ گئی وہ لازمی طور پر ویسی ہی ہوتی ہے جو زبانی طور پر ادا ہوتے وقت ہوتی ہے۔ ممکن ہے تحریر میں آنے کے بعد اس کی اثر انگیزی کم ہو جائے۔ لیکن کسی چیز کو پائدار بنانے کی خاطر اس کی اثر انگیزی کے نقصان کو برداشت کرنا ہی پڑتا ہے۔ کیونکہ اس کے سوا کوئی چارہ نہیں۔ تصویر میں گوشت پوست کا چلتا پھرتا انسان تو نہیں ہوتا لیکن کیا کیا جائے۔ تصویر ایک ہی تو ذریعہ ہے جس کے توسط سے ہم انسان کو زیادہ پائدار بنا سکتے ہیں۔

دوسری بات یہ ہے کہ تاریخ سے کہیں ثابت نہیں ہوتا کہ خود فردوسی یا ہومر اپنے رزمیوں کو دربار اور عوام کے مجمعوں میں سنایا کرتے تھے۔ یہ کسی طرح قرین قیاس بھی نہیں کہ فردوسی نے شاہ نامہ کے ساٹھ ہزار اشعار لوگوں کو سنائے ہوں۔ ہاں شاہ نامہ خواں اور یونانی بھاٹ برسوں تک ہومر اور فردوسی کے رزمیوں کو لوگوں کے سامنے گا کر سناتے رہے تھے۔ یہ ان لوگوں کا پیشہ تھا اور انھیں اپنے فن میں مہارت تھی اور یہ کام شاید وہ لوگ فردوسی اور ہومر سے زیادہ بہتر طریقہ پر کر رہے تھے۔ اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ شاعروں کو اپنا کلام خود جا کر مشاعروں میں سنانا چاہیے کیا یہ بہتر نہیں ہو گا کہ شاعروں کا کلام جو وہ خود اچھی طرح پڑھ نہ سکتے ہوں ان لوگوں کے سپرد کر دیا جائے جو ان سے بہتر طریقہ پر گا بجا کر لوگوں کے سامنے پیش کریں۔ آخر فردوسی اور ہومر کا کلام بھی دوسروں کے توسط سے ہی لوگوں تک پہنچتا رہا۔ تو ہمارے شاعر بھی PROXY کے ذریعہ اپنا کلام مشاعروں میں کیوں نہ پڑھوائیں۔

اور یہ نہیں ہے کہ ایسا نہیں ہو رہا۔ بمبئی کے ایک شاعر تو باقاعدہ مشاعروں میں اپنے خاص نغمہ سرا لے کر پہنچتے ہیں۔ ان کے نام کے اعلان کے وقت وہ خود تو بیٹھے رہتے ہیں۔ اور ان کے غزل سرا مائکروفون پر لحن داؤدی میں غزل چھیڑتے ہیں۔ داد البتہ شاعر موصوف ہی بیٹھے بیٹھے لیتے ہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ پھٹے بانس کی آواز والے شاعر اگر اپنا کلام بہترین گویوں کے پاس گوا کر ٹیپ کر لیا کریں اور مشاعروں میں ٹیپ ہی بجایا کریں تو کیا حرج ہے وہ اطمینان سے ڈائس پر بیٹھے ہوئے کو نڈر سگرٹ منہ میں دبائے سیاہ شیروانی کے بٹن

کھول بند کرتے ہوئے لانبے لانبے بالوں پر ہاتھ پھیر پھیر کر داد وصول کرتے رہیں اور ٹیپ پر ان کی غزل بجتی رہے۔ آخر مدعا اپنا کلام لوگوں تک پہنچانا ہے۔ پھر چاہے کلام فردوسی کی طرح شاہ نامہ خوانوں کے ذریعہ پہنچے۔ بمبئی کے شاعر کی طرح غزل سراؤں کے ذریعہ پہنچے یا ٹیپ رکارڈر کے ذریعہ پہنچے۔ اگر شاعری سنانے کی چیز ہے تو پھر بہتر ہے کہ اسے اچھی طرح سے سنائی جائے اور کوئی ضروری نہیں کہ خود شاعر اسے سنائے۔

ہندوستان میں تو اس چیز کا رواج نہیں لیکن انگلستان میں شاعروں کی اپنی آواز میں سنائی ہوئی نظموں کے ریکارڈ کافی مقبول ہیں۔ میں نے ٹی۔ ایس ایلیٹ کو ریکارڈ پر ویسٹ لینڈ پڑھتے سنا۔ مجھے محسوس ہوا کہ اگر آڈن یا ڈیلن تھامس اس نظم کو پڑھتے تو بہتر طریقہ پر پڑھ سکتے تھے۔ ایک انگریز ایکٹر (جس کا نام اس وقت یاد نہیں آرہا) ہندوستان کے دورہ پر آیا تھا اور مختلف جگہوں پر ONE MAN SHOWS دیا کرتا تھا۔ اسے میں نے کرسٹو فر فرائی کے ڈراموں کے علاوہ ایلیٹ کی نظم OLD POSSUM'S BOOK OF PRACTICAL CATS کو پڑھتے ہوئے سنا۔ سچ بات یہ ہے کہ وہ ایک زبردست فنکار تھا اور نظم کو اس نے کچھ ایسی غیر معمولی اداکاری سے پڑھا کہ سماں بندھ گیا۔ یہ DRAMATIC READING آرٹ ہے۔ ایک دوسرا انگریز ایکٹر تھا جس نے ڈی ایچ لارنس کی نظم سانپ اور براؤننگ کے کچھ ڈرامائی مانولوگ خوبصورتی سے پڑھ کر سنائے۔ اس کی پیش کش ڈرامائی نہیں تھی لیکن اپنی آواز اور لب ولہجہ کے مناسب اتار چڑھاؤ سے وہ نظم میں جان ڈال دیتا تھا۔ ایسے موقعوں پر محسوس ہوتا تھا کہ نظم واقعی سننے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ میرے چند دوستوں میں بڑے اچھے نظم خواں ہیں۔ ٹیگور اور بودلیئر کی نظمیں ان کی زبانی سن کر عجیب لطف آتا ہے۔ لیکن میری ان مثالوں سے تو یہی ثابت ہوتا ہے کہ شعر گوئی الگ چیز ہے اور شعر خوانی الگ۔ اگر یہ دونوں چیزیں ایک ہی شاعر میں جمع ہو جائیں جیسی کہ ہمیں ڈیلن تھامس اور ایلن گینس برگ اور سردار جعفری اور کیفی اعظمی میں ملتی ہیں تو الا ماشاءاللہ ہم ان کا کلام ضرور ان کی زبانی سنیں گے۔ لیکن اگر کوئی شاعر فطری طور پر SHY ہو مجمعوں اور ہنگاموں سے گھبراتا ہو اچھی نظم خوانی نہ کر سکتا ہو تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوا کہ وہ کم تر درجہ کا شاعر ہے۔

آڈن ایلیٹ سے بہتر نظم خواں ہے لیکن شاعر تو ایلیٹ ہی بڑا ہے اور یاد رکھیے ایلیٹ۔ آڈن۔ ڈیلن تھامس نے اپنی ریکارڈیں پہلے نہیں بنوائیں پہلے وہ چھپ چکے۔ زمانے کی کسوٹی پر اُتر چکے تب جا کر ان کی ریکارڈیں بنیں پہلے ان کا کلام تحریر میں آیا پھر کہیں جا کر لوگ انھیں منھ زبانی سننے کو آمادہ ہوئے۔

دوسری بات یہ ہے کہ شاعر کا کلام اس کی زبانی سننے کا مطلب ہرگز یہ نہیں ہوتا کہ آپ صحیح معنوں میں اس کی شاعری سے لطف اندوز ہو رہے ہیں۔ یہاں پر شاعری اس کی آواز اس کی اداؤں اور اس کی شخصیت کے ساتھ مل جل کر آتی ہے۔ اب نظم محض نظم نہیں رہتی بلکہ شاعر کی زبانی ادا ہو کر اس کی اپیل میں کچھ کمی یا کچھ اضافہ ہو جاتا ہے لہٰذا جو مسرت نظم کو شاعر کی زبان سننے سے حاصل ہوتی ہے وہ مسرت خود نظم کی اپنی دی ہوئی نہیں ہوتی۔ شاعر کی دل آویز شخصیت۔ اس کی لچکدار آواز معمولی نظم کو بھی جاندار بنا دیتی ہے۔ اور اگر شاعر کی شخصیت مرکھنی ہے آواز باریک ہے اور زبان میں لکنت ہے تو شاندار نظم بھی اس کی زبانی ادا ہو کر اپنا اثر کھو بیٹھتی ہے۔ اس سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ نظم کا اپنا ایک الگ وجود ہے اور لوگوں کے دلوں میں جگہ پانے کے لیے اسے شاعر کی شخصیت اور اس کی نورانی آواز کا سہارا لینے کی ضرورت نہیں۔ لہٰذا مشاعروں، ریڈیو، ٹیلی ویزن یا ریکارڈوں کے ذریعہ اپنی نظموں کو نشر کرنے سے شاعر کی نظموں کی خوبیوں پر کوئی اثر نہیں پڑ سکتا۔ ان چیزوں کے استعمال سے اس کی شاعری بہتر بنتی ہے نہ بدتر۔ بڑی شاعری کی تخلیق کا عمل نہایت پیچیدہ ہے۔ اور مشاعروں اور ٹیلی ویزن جیسے ابلاغی ذریعے اس عمل پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ اور اگر ہوتے ہیں، تو وہ شاعری بڑی نہیں ہوتی مشاعروں کو پیش نظر رکھ کر لکھی ہوئی نظموں کو مشاعرہ لوٹ نظمیں کہا جاتا ہے اور ایسے شاعروں کو مشاعرہ باز شاعر کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔

جیسا کہ میں پہلے بتا چکا ہوں نظم اگر اچھی طرح سنائی جائے تو اس کا لطف دگنا ہو جاتا ہے لیکن اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالا جا سکتا کہ وہ نظم خود شاعر ہی کی زبانی ادا ہو۔ میں نے چند مثالوں سے واضح کیا ہے کہ نظم خوانی ایک فن ہے اور چند لوگوں کو اس میں بڑی مہارت حاصل ہوتی ہے ایسے لوگوں کی صلاحیتوں سے فائدہ اٹھایا جا سکتا ہے۔ لیکن شاعر نظم کی تخلیق کے وقت ایسے لوگوں کو پیش نظر نہیں رکھتا۔ ایلیٹ کو شاید گمان بھی نہیں ہو کہ اس کی نظموں کو پڑھنے والے

ایسے باکمال ایکٹر بھی پیدا ہو جائیں گے۔ نظم کی تخلیق کے وقت اس کے سامنے نظم کے تقاضے تھے۔ ڈرامائی پیش کش کے نہیں اور اگر ایلیٹ کی نظموں کو خوبصورت طریقے پر پڑھ کر سنانے والے لوگ نہ بھی پیدا ہوں تب بھی اس کی نظمیں بڑی نظمیں ہی رہیں گی کیوں کہ ان کی تخلیق کے وقت اس کے سامنے صرف تخلیق کا عمل اور تخلیق کے مسائل تھے۔ ان کی ترویج و اشاعت و تبلیغ اور پیش کش کے مسائل نہیں تھے۔ یہ مسائل ثانوی ہیں اور ان کا تخلیقی عمل پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ چاہے نظم کتابی شکل میں شائع ہو۔ ریڈیو سے نشر ہو، مشاعرے میں پڑھی جائے یا ایکٹر کے ذریعہ ڈرامائی طور پر پیش کی جائے۔ ان باتوں کا نظم کے تخلیقی عمل پر کم از کم آج کے زمانہ میں کوئی اثر نہیں پڑتا اور نہ ہی یہ باتیں مل جل کر نظم کی خوبی یا خامی کو پرکھنے کی کسوٹی بن سکتی ہیں۔ مشاعرے ترسیل کا ایک ذریعہ ہیں۔ ریڈیو ان سے بہتر ذریعہ ہے، اور ٹیلی ویژن ریڈیو سے بہتر۔ کتاب سب سے بہتر ذریعہ ہے کیوں کہ زمان اور مکان کی قید کے بغیر زیادہ سے زیادہ کلام زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچاتی ہے۔ مشاعروں کو کتاب پر ترجیح دینا ہوائی جہاز کی بجائے رتھ میں سفر کرنے کے برابر ہے اور یہ رجعت پسندی ہے۔

(۲)

سردار لکھتے ہیں۔ "دراصل شاعری بنیادی طور سے گانے سننے اور سنانے کی چیز ہے۔ (ترنم کے ساتھ اور بغیر ترنم کے) جو شاعری اس قابل نہیں ہے اس کا رشتہ عام انسانوں اور زندگی سے کٹ چکا ہے اور وہ اپنے جواز کے لیے یہ دلیل لا رہی ہے کہ شاعری دراصل کتاب میں پڑھنے کی چیز ہے وہ معمہ اور چیستاں ہے جسے حل کرنے کے لیے سر کھپانے کی ضرورت ہے چونکہ وہ دلوں میں نہیں اتر سکتی اس لیے دلیلوں کے سہارے زندہ رہنا چاہتی ہے۔"

اس پیراگراف میں مجھے بنیادی طور پر لفظ بنیادی پر اعتراض ہے۔ اگر بنیادی سے سردار کی مراد شاعری کی ابتدائی شکل ہے تو ان کی بات درست ہے۔ شاعری اپنی ابتدائی شکل میں یقیناً گانے سننے اور سنانے کی چیز رہی ہے۔ لیکن اگر بنیادی کا مطلب وہ شاعری کی نیچر اور اس کے فنکشن سے لیتے ہیں تو ان کی بات غلط ہے۔ شاعری اپنے نیچر اور فنکشن کے اعتبار سے الفاظ کے ذریعہ جذبات کا اظہار رہی ہے۔ گانا بجانا شاعری کا جز و لاینفک یا عنصر ترکیبی نہیں

اگر ایسا ہوتا تو سنگیت سے الگ ہو کر شاعری زندہ نہ رہتی۔ تان اور سر موسیقی کا جزو لاینفک ہے۔ اور موسیقی سر کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتی سنگیت کو سن کر ہی لطف اندوز ہوا جا سکتا ہے کتابوں میں پڑھ کر نہیں۔ اگر گانا سننا اور سنانا شاعری کا ایسا ہی جزو لاینفک ہوتا تو قدیم غنائی اور رزمیہ شاعری کے نمونے ہمارے لیے آج بالکل بے معنی ہوتے۔ وہ کاغذ کے صفحوں پر اتنے ہی بے جان ہوتے جتنے بتھوون اور موزارٹ کے سنگیت کے نوٹ کاغذ پر بے جان نظر آتے ہیں۔ جب تک سازندے اپنے سازوں سے ان نوٹوں میں روح نہ پھونکیں وہ ہمارے لیے بے معنی علامتیں رہتی ہیں۔ کیا شاعری کے متعلق ایسی بات کہی جا سکتی ہے۔ کیا قدیم گیت بیلیڈ اور رزمیے کتابوں میں آکر بے جان ہو گئے ہیں۔ کیا ان سے اسی وقت لطف حاصل کیا جا سکتا ہے جب کوئی انھیں گا کر یا پڑھ کر سنائے۔ اگر ان گیتوں اور رزمیوں کو پڑھ کر آج بھی ہمارے دل جھوم اٹھتے ہیں تو یقیناً ان کے عناصر ترکیبی سنگیت کے علاوہ کچھ اور رہے ہیں۔ گانا بجانا سننا سنانا تو شاعری کو دوسروں تک پہنچانے کی ایک شکل تھی۔ جس طرح آج کل تحریر ہے۔ ابلاغ کے دوسرے آلوں کی عدم موجودگی میں انسانوں نے سننے سنانے کو ایک ذریعہ کے طور پر اپنایا۔ اب اس ذریعہ کو شاعری کا ضروری عنصر تصور کر لینا کج فکری نہیں تو کیا، دور وحشت کے انسان کے پاس کاغذ یا کینوس نہیں تھا تو وہ تصویریں گپھاؤں کی دیواروں پر بنایا کرتا تھا۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ دیوار مصوری کا بنیادی جزو ہے۔ شاعری کا سب سے اہم جزو الفاظ ہیں، الفاظ کے بغیر شاعری کا تصور ممکن نہیں۔ الفاظ بنیادی طور پر بول چال کی چیز ہیں۔ اگر انسان کے پاس قوت گویائی نہ ہوتی تو الفاظ اور زبان وجود میں نہ آتے۔ فن تحریر کی ایجاد نے زبان کو منضبط اور محفوظ کر دیا۔ اس میں شک نہیں کہ محض تحریر کسی زبان کو زندہ نہیں رکھ سکتی۔ زبان زندہ رہتی ہے زندہ انسانوں کی بول چال سے۔ شاعری اسی وقت بڑی شاعری بنتی ہے جب وہ عام انسانوں کی بول چال کے قریب ہو۔ شاعر اپنے ڈکشن میں عام زندہ انسانوں کی بول چال ہی سے توانائی حاصل کرتا ہے محض تحریری زبان سے نہیں۔ اس لیے شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنا رشتہ اپنے معاشرے سے برقرار رکھے۔ اگر یہ رشتہ لگاؤ کا نہ ہو تو لاگ کا ہی سہی۔

لیکن یہ رشتہ توڑ کر وہ اپنے ڈکشن میں زندگی اور VIGOUR پیدا نہیں کر سکتا۔ بڑی شاعری کا ضروری عنصر انسانوں کی زبان سے یہی تعلق اور لگاؤ ہے اور یہ تعلق اور لگاؤ شاعروں میں گانے سننے یا سنانے سے پیدا نہیں ہوتا۔ اگر زبان کے ساتھ شاعر کا رشتہ استوار ہے تو پھر چاہے وہ اپنا کلام سنائے یا گائے یا چھپائے وہ ہر حالت میں بڑا کلام ہوگا۔

اس سے انکار نہیں کہ شاعری کا موسیقی کے ساتھ گہرا تعلق رہا ہے۔ شاعری کا آغاز ہی دراصل گانے سے ہوا۔ دورِ وحشت کا انسان خوشی اور مسرت کے موقعہ پر یا کسی قدرتی آفت جیسے کہ ندی کا طوفان بھونچال وغیرہ کے زیر اثر موزوں الفاظ میں اپنے جذبات کا اظہار کیا کرتا ہوگا۔ لے اور سُر میں پابند یہ الفاظ ایک گیت کی شکل اختیار کر لیتے جسے تمام لوگ مل کر گایا کرتے۔ اس دور کی شاعری کو سنگیت سے الگ کر کے دیکھنا مشکل ہے اگر ان قدیم گیتوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ان گیتوں کی چند ایسی خصوصیات تھیں جو بعد کے زیادہ مہذب اور متمدن انسان کی شاعری میں نظر نہیں آتیں۔ افریقہ کے حبشیوں اور خود ہمارے دیش کے آدی باسیوں کے گیتوں میں یہ خصوصیات دیکھنے کو ملتی ہیں۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ یہ گیت عموماً فی البدیہہ لکھے جاتے تھے اور تمام ANONYMOUS ہوتے تھے۔ حبشیوں میں زیادہ عرصے تک گیتوں کو یاد رکھنے کی روایت نہیں ملتی اس لیے وہاں پہ فی البدیہہ گیتوں کا رواج بہت زیادہ تھا۔ ان گیتوں میں زیادہ تر OCCUPATION SONGS ہوا کرتے تھے جو یقیناً کشتی کھیتے وقت یا مچھلیاں پکڑتے وقت یا طویل طویل مسافت طے کرتے وقت ان کے کام کے بوجھ اور تکان کو دور کیا کرتے تھے۔ ان وحشی اقوام کے گیتوں کے ساتھ ساتھ ہمیں لوک گیتوں کی روایت بھی ملتی ہے جو زیادہ متمدن اور مہذب زمانوں میں ہر ملک اور ہر قوم میں تخلیق ہوتے رہے۔ لوک گیت عموماً تعلیمی اور تمدنی طور پر پسماندہ اقوام میں یا متمدن ممالک کے پسماندہ طبقوں میں لکھے جاتے رہے ہے۔ لوک گیتوں کی بھی بڑی خصوصیت ان کے مصنفوں کی گم نامی ANNONYMITY ہے۔ ان گیتوں کے متعلق ایک نظریہ یہ ہے کہ یہ گیت ایک منفرد شخص کی تخلیق نہیں ہوتے تھے۔ بلکہ پورا

معاشرہ ساتھ مل کر یا تھوڑے بہت زمانی وقفہ کے ساتھ انھیں تخلیق کرتا تھا اس نظریہ کے خلاف یہ بات کہی جاتی ہے کہ ایک فرد کا گیت تخلیق کرنا زیادہ فطری اور آسان عمل ہے بہ نسبت اس کے کہ پورا معاشرہ تخلیقی کام سرانجام دے۔ لوک گیتوں کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ان میں جذبات کی رنگا رنگی اور واقعات اور کہانیوں میں کافی تنوع ملتا ہے۔ وہ صرف OCCUPATION SONGS تک محدود نہیں ہیں حالانکہ بہت سے لوگ گیتوں کے ماخذ خاص خاص پیشوں میں تلاش کیے جا سکتے ہیں ان لوک گیتوں کی شاعری کافی اثر انگیز ہے گو ان کا دائرہ نہایت محدود ہے۔ اردو میں تو خیر لوک گیتوں کی کوئی مضبوط روایت نہیں لیکن ہر ملک کے شاعروں نے اپنے دیس کے لوک گیتوں کو نہایت عزّت اور احترام کی نظر سے دیکھا ہے اور ان سے اکتساب فیض کیا ہے۔ یہ بات انگریزی ادب کے سبھی طالب علم جانتے ہیں کہ رومانی تحریک کو مہمیز کرنے میں پرسی کی کتاب عہد وسطیٰ کے بیلڈ نے کتنا اہم رول ادا کیا۔ خود رابرٹ برنس کی شاعری اور حال میں جی ایم ہنج کی شاعری پر ان لوک گیتوں کا کتنا اثر تھا۔ میتھیو آرنلڈ کی دلچسپ نظم FORSAKEN MURMAN بھی تو ایک بیلڈ ہی سے ماخوذ ہے وحشی قبائل کے گیتوں اور لوک گیتوں کے مطالعے سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ گیتوں کا گانے اور سنگیت اور رقص سے کتنا گہرا تعلق تھا، لیکن ان کے علاوہ گیتوں کی ایک ادبی شکل بھی ہے جو لوک گیتوں سے مختلف ہونے کے باوجود سنگیت سے گہرا سمبندھ رکھتی ہے۔ یہ ادبی گیت شاعروں کے لکھے ہوئے ہیں اور خاص طور پر سنگیت کے لیے لکھے گئے ہیں۔ ملکہ الزبتھ کے زمانے میں ان گیتوں کا خاص دور دورہ تھا شیکسپیئر، بن جانسن اور دوسرے الزبتھ کے عہد کے ڈراما نویسوں نے اپنے ڈراموں کے لیے نہایت مقبول عام گیت لکھے۔ ان گیتوں کا تعلّق بھی سنگیت سے گہرا تھا۔ غرض یہ کہ شاعری کی ایک خاص قسم وہ رہی ہے جس کا تعلّق گانے بجانے سے تھا۔ اسی شاعری کو انگریزی میں لیریکل LYRICAL یا غنائی شاعری کہتے ہیں۔ ایسی شاعری میں لوک گیت۔ آرٹ گیت، بلیڈ۔ ایلیجی۔ سانیٹ اوڈ وغیرہ وغیرہ اصناف شاعری ملتے ہیں۔ یہ سب کے سب اصناف کسی زمانہ میں سنگیت سے منسلک رہے ہیں۔ لیکن شاعری کا سنگیت کے ساتھ یہ تعلّق شیکسپیئر کے بعد لگ بھگ

ختم ہو جاتا ہے۔ شاید ڈن پہلا شاعر تھا جس نے غنائی شاعری کو سنگیت سے الگ کرکے خالص داخلی اور ذاتی قسم کی شاعری کے لیے استعمال کیا۔ اسی لیے بعد میں چل کر لیرک کا مطلب وہ نظم نہیں رہا جو ساز پر گانے بجانے کے لیے لکھی جائے بلکہ اس سے یہ مطلب لیا جانے لگا کہ لیرک شاعر کے بالکل داخلی اور ذاتی جذبات کا اظہار ہے۔ شیلی اور کیٹس کی غنائی نظمیں موسیقی کے تقاضوں کی بنا پر تخلیق پذیر نہیں ہوئیں بلکہ وہ ان کے جذبات کا ترنم اظہار ہیں وہ گائے جانے کے لیے نہیں بلکہ کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھی گئیں۔ غنائی شاعری کی یہ تبدیلی بڑی انقلاب انگیز تبدیلی تھی۔ کوئی سادہ لوح آدمی ہی یہ کہے گا کہ کیٹس اور شیلی اور بعد میں چل کر ٹینی سن اور سون برن کی غنائی شاعری سنگیت سے دامن چھڑا کر کمزور ہو گئی۔ اور یہ حقیقت ہے کہ ان تمام شاعروں کی غنائی نظمیں نہ گٹار پر گانے کے لیے لکھی گئیں نہ اجتماعوں میں سنانے کے لیے۔ ان کی تخلیق کتابوں میں پڑھنے کے لیے ہوئی۔

وہ گیت جو ساز پر گانے کے لیے لکھے جاتے ہیں ان کی چند خصوصیات ہوتی ہیں سب سے بڑی خصوصیت تو ان کا عوامی کردار ہے۔ گانا بذات خود ایک پبلک عمل ہے یعنی آدمی گاتا ہے دوسروں کو سنانے کے لیے اور اگر وہ دوسروں کو سنانے کے لیے نہ بھی گائے بلکہ دل بہلانے کے لیے گائے تب بھی ایک دبی دبی خواہش اس کے دل میں یہ ہوتی ہے کہ کوئی اسے سن لے یا پھر وہ خود خیالی سامعین کا تصور باندھتا ہے اور ان کے سامنے گنگناتا ہے! اسی لیے عموماً وہ شاعری جو گانے کے لیے لکھی جائے اس کا موضوع ایسا ہوتا ہے جو عوام کے لیے قابل قبول ہو۔ عموماً ایسی شاعری سے شاعر کی شخصیت بالکل غائب رہتی ہے ایسا موضوع جو عوام کے لیے قابل قبول ہو اس میں ذاتی اور شخصی جذبات یا بالکل انفرادی احساسات کی گنجائش نہیں رہتی۔ ایسی شاعری کا فارم بھی تان دھن اور لے کے تقاضوں کے پیش نظر چند اہم خصوصیات رکھتا ہے۔ اس کا ڈکشن عموماً مانوس الفاظ پر مشتمل ہوتا ہے۔ اس کا انداز بیان سیدھا سادا اور صرفی اور نحوی ترکیب غیر پیچیدہ ہوتی ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ آسانی سے سمجھ میں آجائے سامع سنگیت کی لہروں پر بہتے بہتے گیت کے بول سنتا ہے۔ جہاں گیت کے بول پیچیدہ ہوئے گویا تو گیت کا دامن اس کے ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے یا سنگیت میں خلل پڑتا ہے۔ میرا

یہ خیال شاید غلط نہیں ہے کہ بحروں اور نغمہ وسرور کی محفلوں میں میر اور غالب سے زیادہ مقبول داغ رند وزیر اور رصبار رہے ہیں۔ قوالوں کی بیاض جانچیے۔ اس میں آپ کو فیض مجاز۔ جذبی اور سردار جعفری کی ایک بھی نظم یا غزل نہیں ملے گی۔ وجہ کیا ہے۔ وجہ صرف یہ ہے کہ غنائی شاعری اب زیادہ پیچیدہ ہو گئی ہے۔ اس میں اظہار شدہ جذبات اور تجربات کا خاکہ سیدھا سادا نہیں۔ اسی لیے اس کا ڈکشن اور اس کا اسلوب بھی زیادہ SOFHISTIKA-TED ہے اور موسیقی اس شاعری کو اپنے دامن میں سما نہیں سکتی۔ چنانچہ رسکن نے غنائی شاعری کی تعریف یہ نہیں کی کہ یہ گانے بجانے کی چیز ہے بلکہ اس نے یہ کہا کہ لیرک شاعری شاعر کے اپنے بے حد ذاتی جذبات کا اظہار ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے لیرک کو شاعر کی اپنی آواز کہا ہے لیرک میں شاعر اپنے بالکل ذاتی اور داخلی جذبات کا اظہار کرتا ہے۔ ایلیٹ تو کہتا ہے کہ خود شاعر کو پتہ نہیں ہوتا کہ وہ کون سے جذبات ہیں جو شاعری میں اظہار پانا چاہتے ہیں تاوقتیکہ وہ مکمل اظہار نہیں پا جاتے۔ انھیں اظہار بخشتے وقت شاعر کے سامنے یہ مسئلہ بھی نہیں ہوتا کہ لوگ انھیں سمجھیں گے یا نہیں اس کے سامنے صرف ایک ہی مسئلہ ہوتا ہے کہ وہ ان جذبات کے اظہار کے لیے مناسب اور موزوں فارم تلاش کرے۔ لیرک کی تخلیق کے وقت شاعر کی حالت حاملہ عورت کی سی ہوتی ہے جو صرف اپنے حمل سے سبک بار ہونا چاہتی ہے۔ مطلب یہ کہ دردِ زہ میں گرفتار عورت کو یہ خیال پریشان نہیں کرتا کہ لڑکا ہو گا یا لڑکی ہوگی یا اس کے خاندان والے نوزائیدہ بچے کے متعلق کیا سوچیں گے یا مستقبل میں اس بچہ کا سماجی مقام کیا ہوگا۔ اسی لیے نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کو نہ ابلاغ اور ترسیل کا احساس ہوتا ہے نہ نظم کے سماجی اور ادبی مقام کا۔ ایک عجیب پراسرار کیفیت کے تحت نظم تخلیق ہوتی ہے شاعر نظم کی تخلیق اسی لیے کرتا ہے کہ وہ جذباتی اور اعصابی تشنج سے نجات پانا چاہتا ہے۔ وہ ان جذبات اور احساسات کے نکاس کی راہ ڈھونڈھتا ہے جنھوں نے مل کر اس میں تشنج کی کیفیت پیدا کر دی ہے اور جن کی نوعیت سے بھی وہ واقف نہیں۔ چنانچہ لیرک رزمیہ بیانیہ اور ڈرامائی شاعری سے بالکل مختلف شاعری ہے کیونکہ وہ شاعر کے خاص ذاتی اور داخلی جذبات کا اظہار ہے۔ ایسی نظم کی تخلیق کے وقت شاعر کے سامنے کسی سامع قاری یا آڈینس کا

تصور نہیں ہوتا۔ حتیٰ کہ خود اپنی ذات کا احساس بھی نہیں ہوتا یوں سمجھیے کہ وہ بلند آواز میں سوچ رہا ہے۔ لیرک نظم اپنی نوعیت کے اعتبار سے ڈرامائی خود کلامی SOLILOQUY کے بہت قریب ہے۔ خود کلامی میں بھی کردار کسی سے بات چیت نہیں کرتا۔ حتیٰ کہ خود اپنی ذات سے تخاطب نہیں کرتا۔ وہ بس باآواز بلند سوچتا ہے۔ سی۔ ڈے۔ لیوس لیرک کی ایک خصوصیت یہ بھی بتاتا ہے کہ اس میں کسی قسم کی تقریر بازی یا بحث و تکرار کی بھی گنجائش نہیں۔ اس لیے وہ مارویل کی نظم TO HIS COY MISTRESS کو لیرک شمار کرنے سے انکار کر دیتا ہے کیونکہ اس کے نزدیک مارویل نے اس نظم میں INTELLECTUAL PERSUASION سے کام لیا ہے۔

آپ نے دیکھا کہ غنائی شاعری جو قدیم یونان کے زمانہ سے لے کر شیکسپیئر کے زمانہ تک ساز اور سنگیت سے منسلک رہی کس طرح شیکسپیئر کے بعد موسیقی سے الگ ہو کر داخلی اور شخصی شاعری کی صورت میں تبدیل ہو گئی اب لیرک گانے بجانے کے لیے نہیں بلکہ کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھا جانے لگا۔ لیرک نے سنگیت سے دامن تو چھڑا لیا لیکن اپنے اسلوب بحروں اور اوزان میں اس نے موسیقی کی خصوصیات پیدا کر لیں۔ لیرک اپنے دلکش اپنے انداز بیان اور اپنی مترنم بحروں کے سبب موسیقی سے سب سے زیادہ قریب صنف سخن ہے۔ لیرک کی صوتی فضا غنائیت سے بھرپور ہوتی ہے اور پوری نظم ایک خوبصورت راگ، ایک حسین SYMPHONY معلوم ہوتی ہے۔ لیکن محض مترنم الفاظ اور گنگناتی بحروں سے لیرک پیدا نہیں ہوتا۔ گہرے اور پختہ جذبات کی کارفرمائی کے بغیر محض مترنم الفاظ اور اوزان نظم کو خوبصورت آوازوں کا نغمہ بنا دیتے ہیں۔ عظمت اللہ خاں اور حفیظ جالندھری کی غنائیہ نظموں کی سب سے بڑی کمزوری یہی رہی ہے۔ یہ غنائیے سماعت نواز ہیں لیکن ان سے جذباتی اور فکری تسکین نہیں ہوتی کیوں کہ ان میں جن جذبات کا اظہار کیا گیا ہے وہ نہایت عام سطحی اور عنفوان شباب کے کچے جذبات ہیں۔

مجھے پیت کا یاں کوئی پھل نہ ملا — مرے جی کو یہ آگ لگا سی گئی
مجھے عیش یہاں کوئی پل نہ ملا — مرے تن کو یہ آگ جلا سی گئی

میں تھی ننھی سی جان غریب بڑی — کبھی بھول کے دکھ نہ کسی کو دیا
نہ تو روٹھی کبھی نہ کسی سے لڑی — مری باتوں نے گھر کو ہی موہ لیا

یہ بات نہیں ہے کہ خان صاحب لیرک کی خصوصیات سے واقف نہیں تھے اور محض عروضی تبدیلیوں سے لیرک تخلیق کرنا چاہتے تھے۔ ایک جگہ وہ لکھتے ہیں "اردو میں لیرک شاعری کی بڑی کمی ہے اور لیرک جانِ شاعری ہے۔ لیرک کی دو زبردست خصوصیتیں ہیں لیرک نظم کا لفظ لفظ احساس میں ڈوبا ہوا ہو اور جذبات کی بجلی سے تھر تھراتا ہو۔" عظمت اللہ خاں پہلی خصوصیت تو اپنے نظموں میں پیدا کر سکے لیکن دوسری خصوصیت پیدا کرنا ان کے بس کا روگ نہیں تھا۔ ان کی شاعرانہ شخصیت میں وہ عظمت نہیں تھی جو ان کے لیرک کو بلندی عطا کرتی۔ اسی لیے ان کی تمام نظمیں ناپختہ جذبات سے بھری پڑی ہیں۔

حفیظ کے غنائیوں میں مترنم الفاظ کی اتنی بھرمار ہے کہ ذہن نظم کی جذباتی فضا تک پہنچ ہی نہیں سکتا اور ان غنائیوں کی جو کچھ جذباتی فضا ہے وہ بھی سطحی رومانیت سے آگے نہیں بڑھتی ان نظموں میں جان پڑتی ہے مغنیوں کی آواز سے اور ان کی آواز کے بغیر نظمیں اپنی تحریری شکل میں محض معمولی شعری تجربوں سے آگے نہیں بڑھتیں۔

آپ نے دیکھا کہ غنائی شاعری سنگیت سے الگ ہو کر کیا روپ اختیار کر گئی۔ وہ خالص داخلی شاعری بن گئی اور ڈن سے لے کر ایلیٹ تک وہ بہترین شاعروں کا ذریعہ اظہار بنی۔ لیرک کی ان خصوصیات کو نظر انداز کرنے کا مطلب ہے انگریزی ادب کے بہترین فن پاروں کو نظر انداز کرنا۔ شاعری اب گانے بجانے کی چیز نہیں رہی۔ بلکہ پڑھنے کی چیز بن گئی۔ ایسا ایک نہ ایک روز ہونا ہی تھا۔ کیونکہ موسیقی کی حدود میں رہ کر شاعری کا حلقہ اظہار تنگ داماں بن جاتا ہے۔ آپ ان تمام گیتوں کو لیجیے جو خالص موسیقی کے لیے لکھے گئے ہیں۔ قدیم یونانی بھجن انجیل کے نغمے۔ لوک گیت اور ترابیدور کے نغمے ان کی خوبصورتی۔ ان کی جذباتی اپیل ان کے انداز بیان کی سادگی اور ان کی گونجتی ہوئی بحروں سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن ان میں تنوع نہیں۔ اکثر و بیشتر ان کے اور ان کی دھنیں یک آہنگ MONOTONOUS ہوتی ہیں۔ ان میں جذباتی شدت ضرور ہوتی ہے لیکن اپنی نوعیت کے اعتبار سے وہ جذبات

عنصری ELEMENTAL اور سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ تہذیب و تمدن کی ترقی کے ساتھ انسان کی جذباتی دنیا پیچیدہ ہوتی گئی اور ان پیچیدہ جذبات کے لیے ابتدائی غنائیہ کا فارم ناکافی ثابت ہوا۔ تلسی داس۔ میرا بائی۔ کبیر، نرسی مہتا۔ تکارام یہ سب بھگت کوی تھے۔ ان کے گیت عوام میں مقبول تھے اور آج بھی ہیں۔ وہ بھکتی کویتا DEVOTIONAL POETRY کے بہترین نمایندے تھے ان کے خیالات اور جذبات کی سادگی ہی ان کا سب سے طاقتور پہلو ہے۔ یہ سادگی نہایت سیدھے سادے شعری پیکر تراشتی ہے استعاروں سے زیادہ تمثیلوں سے کام لیتی ہے لیکن ان کے ڈکشن اور شعری اسلوب میں میر اور غالب کی شاعری ممکن نہیں۔ میر کا یہ شعر

یک بیاباں برنگِ صوتِ جرس مجھ پہ ہے بے کسی و تنہائی

یا غالب کا یہ شعر۔

دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا واماندگیٔ شوق تراشے ہے پناہیں

کبیر یا میرا بائی کے اسلوب میں ممکن نہیں۔ غالب کی شخصیت کبیر یا میرا بائی سے زیادہ دل آویز نہ ہو لیکن زیادہ پیچیدہ ضرور ہے۔ اس کے جذبات کا خلفشار سیدھے سادے اسلوب میں بھرپور راہ نہیں پا سکتا یہ سوال بے معنی ہے کہ بڑا یا بہتر شاعر کون ہے کبیر یا غالب۔ غالب کبیر سے مختلف ہیں ہمارے لیے اتنا کافی ہے۔

اردو کا بہترین لیرک شاعر ہے فیض۔ اس کی لیرک نظمیں لیرک کی تعریف پر پوری اترتی ہیں ان کا ترنم ایسا ہے کہ سیدھا موسیقی سے جا بھڑا ہے اور ان کا ایک ایک لفظ جذبات کی بجلی سے تھرتھراتا ہے۔ "تنہائی" "چند ہی روز میری جان فقط چند ہی روز" اور سرودِ شبانہ کو ہم اس عہد کی بہترین لیرک نظمیں کہہ سکتے ہیں۔ ساحر کی نظم "خوبصورت موڑ" لیرک شاعری کا اچھا نمونہ ہے۔ نظم لکھی گئی پہلے لیکن اسے فلمی دھن عطا ہوئی بعد میں۔ مجاز کی آوارہ بھی ایک بے مثال لیرک ہے جس میں اپنے زمانے کا پورا کرب سمٹ آیا ہے۔

چونکہ میرا مقصد اردو کی لیرک شاعری کا جائزہ لینا نہیں ہے اس لیے میں صرف ان ہی

چند مثالوں پر قناعت کروں گا۔ لیرک شاعری کی ایک قسم ہے اور وہ بیانیہ اور ڈرامائی شاعری سے مختلف ہے۔ بعضوں کے نزدیک وہ شاعری کی بہترین قسم ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ دوسری اقسام قابل قدر نہیں اکثر وبیشتر مختلف نظموں میں ان تینوں اقسام کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ بہرحال اس تجزیہ سے یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ صرف لیرک شاعری ہی صحیح شاعری ہے اور بیانیہ اور ڈرامائی شاعری ناقابل التفات ہیں۔ میں جس چیز کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعری کی ایک قسم ضرور موسیقی سے منسلک رہی ہے اور گانے بجانے کی چیز تصور کی گئی ہے۔ لیکن وقت کے ساتھ ساتھ وہ موسیقی سے بے نیاز ہوتی گئی۔ موسیقی کی لے اور آہنگ کو اپنے خمیر میں برقرار رکھنے کے باوجود لیرک اپنے وجود کے لیے سنگیت کا دست نگر نہیں رہا۔ وہ اپنے ڈکشن اپنے انداز بیان اور اپنی احساساتی اور جذباتی فضا کے اعتبار سے زیادہ پیچیدہ ہو گیا۔ اب وہ گانے بجانے کی چیز نہیں بلکہ تنہائی میں پڑھنے کی چیز بن گیا۔ لیکن سنگیت کو گیتوں کی ضرورت تو ہمیشہ رہتی ہے۔ لہٰذا گیت سنگیت کی ان ضرورتوں کو پورا کرتے رہے۔ ہمارے فلمی گیت براہ راست موسیقی کے زیر اثر لکھے گئے ہیں۔ موسیقی ان کی تخلیق کی سب سے بڑی محرک ہے اور ان کا ڈکشن اور فارم موسیقی کی ضرورتوں کے تحت تشکیل پاتا ہے۔ فلمی گیت اچھے بھی ہوتے ہیں اور برے بھی۔ ہمارے یہاں بہت سے شاعروں نے گیت لکھے ہیں اور گو انہیں کسی آتش نفس مغنی نے گایا نہیں لیکن ان کی شاعرانہ حیثیت مسلّم ہے۔ لیکن ان کی MUSICAL VALUE کا اس وقت تک اندازہ نہیں ہو سکتا جب تک انھیں گایا نہ جائے۔ بہرحال گیت کی شاعری اچھی ہے یا بری اس کا تعین شاعری کی قدروں پر ہی ہوگا موسیقی کی قدروں پر نہیں۔ اچھی دھن پا کر بھی شاعرانہ طور پر کمزور گیت کمزور ہی رہے گا اور چاہے گیت کو موسیقی کا روپ دیکھنا نصیب نہ ہو لیکن اگر اس کی شاعرانہ بنیاد مستحکم ہے تو وہ اچھی شاعری کا نمونہ رہے گا۔ لیکن ایسے گیت کو ہم محض فارم کی بنا پر گیت کہہ سکتے ہیں ورنہ جو چیز گائی نہ جائے یا جس میں گانے کے امکانات نہ ہوں وہ گیت کیا ہوا۔

اس بات کو ڈرامہ کی مثال سے سمجھیے۔ ڈرامہ تھیٹر میں کھیلنے کی چیز ہے۔ ڈرامانگار

ڈراما تھیٹر اور سٹیج کی ضروریات اور امکانات کو سامنے رکھ کر لکھتا ہے۔ ڈراما لکھنے کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ ڈراما اسٹیج پر کھیلا جائے اور مقصد کی یہ پابندی ڈرامہ کے فارم کا تعین کرتی ہے۔ ڈراما بہ حیثیت ڈرامے کے اچھا ہے یا برا یہ تو اس کی ادبی اور فنی خصوصیت طے کرتی ہیں لیکن ڈراما فارم کی حیثیت سے اچھا ہے یا برا اس کا تعین تھیٹر اور اسٹیج ہی کر سکتا ہے۔ بہت سے ایسے ڈرامے ہیں جو ادبی اور شعری حیثیت سے بلند ہیں لیکن ڈرامائی فارم کے لحاظ سے ناقص ہیں اور سٹیج پر آکر بے جان ثابت ہوتے ہیں یا جنہیں اپنے ناقص فارم کی وجہ سے سٹیج کا منہ دیکھنا بھی نصیب نہیں ہوا۔ ایسے ڈراموں کو آپ پڑھ کر لطف لے سکتے ہیں۔ شیلی کا پرومتھیس اور امتیاز علی تاج کا انارکلی مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ وہ اچھی شاعری اور اچھی نثر ہیں لیکن ڈرامے نہیں۔ ڈراما اچھا ڈرامہ اسی وقت بنتا ہے جب وہ سٹیج پر کامیاب ہو۔ سٹیج کو پیش نظر نہ رکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فارم ناقص رہ جاتا ہے۔ ڈرامے کے ڈرامائی امکانات اسی وقت کھلتے ہیں جب وہ سٹیج پہ پیش کیا جائے لیکن جو ڈراما اسٹیج پر کامیاب ہو ضروری نہیں کہ وہ اچھا ڈرامہ بھی ہو۔ ادبی حیثیت سے وہ کمزور ڈراما بھی ہو سکتا ہے آپ انھیں پڑھیئے تو گھانس معلوم ہوتے ہیں۔ مثلاً پرتھوی تھیٹر کے ڈرامے یا براڈ وے کے مقبول پیشہ ور ڈرامے۔ ان کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ اچھے تھیٹر ہیں اچھے ڈرامے نہیں۔ اچھے ڈرامے کی کسوٹی اس کا آرٹ اس کی تھیم اس کا فلسفۂ حیات اور اس کا انداز بیان ہے۔ لیکن کنگ لیئر اور میکبتھ کے متعلق بھی یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سٹیج پر کامیاب نہیں ہوئے تو کیا وہ اچھے ڈرامے نہیں۔ اس کے جواب میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کنگ لیئر اور میکبتھ کی جذباتی فضا اتنی شدید ہے کہ خود سٹیج انہیں برداشت نہیں کر سکتا۔ وہ سٹیج کے لیے ناکافی نہیں بلکہ اسٹیج ان کے لیے ناکافی ہے۔ ان ڈراموں کے جذباتی فشار کو سٹیج اپنے دامن میں سمو نہیں سکتا۔ اسی لیے کہنے والوں نے میکبتھ کو ایک لیریکل نظم بھی کہا جاتا ہے۔

بہر حال مطلب یہ ہے کہ گیت کے امکانات بہ حیثیت گیت کے اسی وقت واضح ہو سکتے ہیں جب وہ گایا جائے ورنہ کاغذ پر تو اس کی حیثیت ایک لیرک نظم کی ہی ہوگی۔

اور اس کی فنی قدروں کا تعین نظم کی بنیاد پر ہی ہوگا۔ تان اور دھن سے بے نیاز ہو کر اسے جانچنا ہوگا۔ جب ہم اس نظر سے اکثر گیتوں کو دیکھتے ہیں تو وہ اعلیٰ لیرک شاعری کی کسوٹی پر پورے نہیں اترتے کیوں کہ ان کی جذباتی فضا سیدھی سادی ہوتی ہے۔ ان میں اثر انگیزی ہوتی ہے۔ جذباتی شدت بھی ہوتی ہے۔ غنایت اور تازگی بھی ہوتی ہے۔ لیکن فکری اور جذباتی گہرائی نہیں ہوتی۔ گیتوں میں اچھی شاعری ممکن ہے لیکن عظیم شاعری ممکن نہیں۔ عظیم شاعری جذبات کی مختلف تہوں اور احساسات کی باریک پرچھائیوں اور افکار کے پیچیدہ دھاروں کو پیش کرتی ہے۔ اسی لیے گیت کے ڈکشن یا فارم میں ایسی شاعری ممکن نہیں۔ غالب اقبال فیض راشد اور سردار جعفری نے جو کچھ کہا ہے وہ گیتوں کے ڈکشن اور فارم میں نہیں کہا جا سکتا تھا۔ گیت غنائی شاعری کی ایک اچھی صنف سخن ہے۔ اس کا اپنا مقام اور اپیل ہے، لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ چونکہ شاعری بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے اور گیت موسیقی سے سب سے زیادہ قریب ہے اس لیے گیت کی شاعری ہی اصل شاعری ہے اور گیت کی سادگی اور اس کے سنگیت سے دور ہٹ کر شاعری معمّہ اور چیستاں بن جاتی ہے۔ سردار جعفری نے یہ بات نہیں کہی لیکن انہوں نے جو بات کہی ہے اس کی منطق کو چاہیں تو مندرجہ بالا بیان تک کھینچ سکتے ہیں۔ آرٹ کے پرستاروں کا ایک ایسا بھی حلقہ ہے جو ادب میں صرف شاعری کو اور شاعری میں بھی صرف غنائی شاعری کو اور غنائی شاعری میں بھی صرف ایک خاص قسم کی شاعری کو خالص شاعری سمجھتا ہے۔

یہ سہ آتشہ مصفا قسم کی شاعری موسیقی سے بڑی مماثلت رکھتی ہے۔ اس شاعری میں الفاظ سے ان کی تمام سماجی معنویت نچوڑ لی جاتی ہے اور الفاظ محض سنگیت کی آوازوں کا کام دینے لگتے ہیں۔ کوشش یہ ہوتی ہے کہ شاعری کو موسیقی سے جا بھڑایا جائے، کیونکہ اس گروہ کے عقیدت مندوں کے نزدیک تمام فنون لطیفہ میں موسیقی ہی ایک ایسا فن ہے جس میں موضوع اور ہیئت کی مکمل ہم آہنگی ملتی ہے۔ آرٹ کے اس تصور کے خوشہ چیں حضرات ناول افسانہ اور ڈراما کو فنی اصناف ماننے ہی سے انکار کر دیتے ہیں۔ ناول میں تو زندگی اور معاشرتی مسائل کی اتنی ریل پیل ہوتی ہے کہ یہ لوگ ناول کو سماجی دستاویز سے

زیادہ اہمیت دینے کے روادار نہیں ہوتے۔ آرٹ کو اس کی سماجی اور اخلاقی معنویت سے تہی داماں کرنے کا نتیجہ کیا ہوتا ہے اس کی بحث کا یہاں موقعہ نہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ شاعری کو جب اس کی بنیادوں کی طرف واپس موڑا جاتا ہے تو ایک امکان یہ بھی ہے کہ اسے دل کش صوتیات کا مجموعہ بنا دیا جائے کیونکہ شاعری الفاظ سے کی جاتی ہے اور الفاظ محض چیزوں کے نام ہی نہیں بلکہ آوازیں بھی ہیں۔

میری اس بحث سے یہ نتیجہ نہ نکالا جائے کہ میں شاعری کو موسیقی سے بالکل بے نیاز سمجھتا ہوں۔ جو چیز شاعری کو نثر سے الگ کرتی ہے وہ اس کا ترنم اور نظام اصوات ہے۔

اصوات کا تناسب اوزان پر دارومدار رکھتا ہے اور اوزان موسیقی سے قریبی مماثلت رکھتے ہیں۔ یوں تو ایک خاص قسم کی ردھم نثر میں بھی پائی جاتی ہے اور نثر کو بھی آدمی گانا چاہے تو گا کر پڑھ سکتا ہے لیکن نظم کی ردھم گانے کے لیے سب سے زیادہ موزوں ہے۔ اسی لیے ہر قسم کی شاعری گائی جا سکتی ہے اور گائی جاتی رہی ہے۔ غزل کی بات چھوڑیئے۔ خود سحرالبیان اور گلزار نسیم زمانہ تک عورتوں کی محفلوں میں گائی جاتی رہیں۔ ہر قسم کی شاعری نغمہ سرائی کے امکانات سے بھری ہوتی ہے اور شاعر ان امکانات سے بے خبر نہیں ہوتا۔

ممکن ہے شاعر خود گنگنا کر اور ترنم سے گا کر نظم تخلیق کرتا ہو۔ مجھے یہ سب باتیں قبول ہیں۔ جو بات قبول نہیں وہ یہ ہے کہ شاعری بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے پڑھنے کی نہیں۔ شاعری کی ایک صنف گیت بنیادی طور پر گانے کی چیز ہے اور گائے بغیر اس سے صحیح لطف حاصل نہیں کیا جا سکتا لیکن دوسری اقسام اپنی جمالیاتی اپیل کے لیے مغنی کی مسیحا نفسی کی مرہون منت نہیں۔

(۳)

اب رہا سننے سنانے کا مسئلہ: ایک زمانہ تک جب کہ تعلیم اتنی عام نہیں ہوئی تھی۔ طباعت کا فن ایجاد نہیں ہوا تھا تو شاعری تو کیا نثری چیزیں بھی زبانی ہی لوگوں تک پہنچائی جاتی تھیں۔ قدیم یونان میں فلسفہ کی تعلیم بھی زبانی ہی دی جاتی تھی۔ چوراہوں پر جمع ہو کر لوگ ہومر کی رزمیہ نظمیں ہی نہیں بلکہ ہیروڈوٹس کی تاریخ بھی خطیبوں کی زبانی سنا کرتے تھے

تمام دنیا میں حکایت، کہانی اور داستان گوئی کا فن ابتدا میں زبانی تھا۔ میر باقر علی داستان گو کو مرے ہوئے صدیاں نہیں ہوئیں۔

ناول اور افسانہ کی ابتدائی صورتیں تو سننے سنانے کی ہی چیز رہی ہیں۔ لیکن آج کون اس بات پر اصرار کرے گا کہ ناول یا افسانہ بھرے اجتماعوں میں پڑھ کر سنایا جائے ہر چیز اپنے ارتقا کے دوران مختلف منزلوں سے گزرتی ہے۔ اب کسی ایک منزل میں اس چیز کا جو روپ رہا ہے اسی کو صحیح روپ مان لینا اور اس کی دوسری ارتقائی صورتوں سے انکار کرنا کج فہمی ہے۔ ویسے تو ایک زمانہ میں ناول روزانہ اخباروں میں قسط وار چھپا کرتی تھی۔ لیکن آج کونسا ناول نگار ہے جو قسط وار ناول لکھتا ہے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ ادبی تبدیلیوں کے جو حالات متحرک ہوتے ہیں انھیں زندگی کے حالات سے الگ کر کے دیکھنا نہیں چاہیے۔ وہ کہتا ہے" وہ تغیرات جن کے تحت رزمیہ نظم جو پہلے زبانی سنانے کے لیے لکھی جاتی تھی آگے چل کر کتابوں میں پڑھنے کے لیے لکھی جانے لگی یا جن تغیرات نے لوک پسند بلیڈ کا خاتمہ کر دیا انھیں ان سماجی تغیرات سے الگ نہیں کیا جا سکتا جو بڑے پیمانہ پر رونما ہوتے رہتے ہیں۔ ایسی تبدیلیاں ہمیشہ ہوتی رہی ہیں اور ہوتی رہیں گی" آگے چل کر ایلیٹ ڈبلیو۔ پی۔ کیر (W. P. KER) کے مضمون انگریزی شاعری کے اصناف سخن سے چند نہایت ہی اہم اقتباسات پیش کرتا ہے۔ ان کا لب لباب یہ ہے کہ عہد وسطی کا آرٹ اپنی نوعیت کے اعتبار سے اجتماعی اور سماجی رہا ہے۔ مثال کے طور پر فن تعمیر کو لیجیے عظیم الشان کلیساؤں کی تعمیر کا کام اجتماعی اور سماجی تھا۔ اس نقطۂ نظر سے عہد وسطی کا آرٹ قدیم یونانی آرٹ سے گہری مناسبت رکھتا ہے کیونکہ قدیم یونانی آرٹ بھی اپنی نوعیت کے اعتبار سے زیادہ اجتماعی اور سماجی تھا۔ نشاۃ الثانیہ کے ساتھ صورت حال بالکل بدل جاتی ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد کا ادب لاطینی ادب سے زیادہ مشابہت رکھتا ہے روم کی شاعری جن حالات کے تحت پروان چڑھی تھی اب ان حالات کو شعوری اور دانستہ طور پر یورپ کی مختلف اقوام اپنے ادب میں پیدا کر رہی تھیں۔ لازمی طور پر ایسی تبدیلی کا اثر شاعری اور شاعر اور سامعین کے تعلقات پر پڑنے والا تھا۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ لاطینی یا جدید شاعری

(مراد نشاۃ الثانیہ کے بعد کی شاعری سے ہے) غیر سماجی ہے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاعری اپنے وقت کے عام پسند مذاق سے مختلف اور اکثر و بیشتر مخالف سمت میں جانے کا رجحان پیدا کر لیتی ہے۔ شاعروں کو ان کی حالت پر چھوڑ دیا جاتا ہے کہ اب وہ جس طرح چاہیں اپنے موضوع سخن اور اظہار بیان کے سانچے تلاش کریں۔ اب شاعر یونانی شاعروں کی طرح چوراہوں پر نہیں بلکہ تنہائی میں بیٹھ کر تخلیق شعر کرتا ہے۔ کیر کا کہنا ہے کہ اٹھارویں صدی کی نسبت انیسویں صدی میں شاعروں کو یہ آزادی زیادہ نصیب تھی۔ شاعروں میں انفرادیت کا احساس بڑھ گیا اور اب وہ اجتماع سے بے نیاز ہو کر آزادی سے تخلیق شعر کرنے لگے۔ یہ حاصل کر کے انھوں نے بہت کچھ کھویا اور بہت کچھ پایا۔ یہی آزادی ان کی قوتوں اور کمزوریوں کا سبب ہے۔ فنی حسن کی تلاش میں انھوں نے تمام دنیا کو چھان مارا۔ ان کے موضوع سخن تاریخ کے تمام ادوار اور دنیا کے تمام ملکوں سے لیے گئے ہیں۔ یہ شاعر نقاد بھی ہیں اور طالب علم بھی ہیں لیکن ان کے علم کی نوعیت انتخابی ہے۔ وہ فکر و سخن کی نئی سرزمینوں کی تلاش میں نکلے ہوئے سیاح ہیں۔ اور وہ اپنی اس سیاحت میں حق بجانب ہیں۔ سیاح جب اپنے وطن مولود کو چھوڑ کر اجنبی سرزمینوں کی تلاش میں نکلتا ہے تو اسے بہت کچھ قربان بھی کرنا پڑتا ہے۔ سیاح جب اپنی سیاحت۔ نئی سرزمینوں کی کھوج سے کامراں اور ظفرمند واپس لوٹتا ہے تو اس کی ظفرمندی اس کے ملک کی معاشرتی روایات کے لیے چند خطرات بھی پیدا کر دیتی ہے۔ شعر و ادب کا سیاح شعر و ادب کی روایات کے لیے خطرات پیدا کرتا ہے۔ روایت پسندوں کا ادب کے سیاحوں سے گھبرانا بالکل فطری عمل ہے۔

نشاۃ الثانیہ نے قدیم عقائد اور روایات میں گڑبڑ پھیلا دی۔ قرون وسطیٰ کے بطن سے ایک نیا عہد جنم لے رہا تھا۔ زندگی اور معاشرے کی جو بنیادیں ابھی تک قابل قبول تھیں اب انھیں شک و شبہ کی نظر سے دیکھا جانے لگا۔ وہ اخلاقی اور روحانی قدریں جن کے سہارے فرد کا اپنے معاشرہ کے ساتھ رشتہ قائم تھا جب ٹوٹنے پھوٹنے لگیں تو فرد آہستہ آہستہ اپنے معاشرے سے علیحدہ ہوتا گیا۔ ایسا دور فرد اور معاشرے دونوں کے لیے سخت روحانی اضطراب اور ذہنی کشمکش کا دور ہوتا ہے۔ جب فرد اور معاشرے میں ٹوٹاؤ پیدا ہو جاتا ہے تو اس کی انفرادیت پسندی INDIVIDUALISM اس کا واحد ذہنی اور جذباتی سہارا بن جاتی

ہے۔ ایلیٹ نے شیکسپیئر پر سینیکا SENICA کی رواقیت کے اثرات کا جائزہ لیتے ہوئے بتایا ہے کہ قدروں اور عقیدوں کے ایسے انتشار کے زمانہ میں فرد کسی مضبوط جذباتی سہارے کی تلاش کرتا ہے پھر چاہے یہ سہارا اس تصور کا حامل ہی کیوں نہ ہو کر "I AM MYSELF ALONE" الزبتھ کے عہد کی انفرادیت پسندی میں سینیکا کی رواقیت سے پیدا شدہ غرور مونٹین کی لاادریت اور میکیاولی کی کلبیت کی زبردست آمیزش ملتی ہے۔ کسی بھی عہد میں انفرادیت پسندی۔ لاادریت۔ رواقیت اور کلبیت کے AFFITUDE کیوں جنم لیتے ہیں۔ اسے محض پیداواری رشتوں کی تبدیلیوں سے نہیں سمجھا جا سکتا انھیں سمجھنے کے لیے اقتصادیات کے علاوہ دوسری بہت سی چیزوں کی ضرورت پڑتی ہے۔

بہر حال کہنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ اگر شاعر کا رشتہ اپنے قارئین سے وہ نہیں رہا جو یونان میں تھا تو اس میں شاعر کی مرضی کو اتنا دخل نہیں تھا جتنا کہ بدلے ہوئے سماجی حالات کا دباؤ تھا۔ مارکسی لوگ حالات اور تاریخ کی جبریت کے بڑے قائل ہوتے ہیں۔ میں اسی جبریت کی طرف اشارہ کر رہا ہوں۔ آج کا شاعر کلبی اور قنوطی کیوں ہے۔ وہ خود کو جلا وطن کیوں محسوس کرتا ہے۔ اس کا سبب شاعر کے ہاضمہ اور پیٹ کے پھوڑوں میں تلاش کرنا بیکار ہے۔ اس کا سبب معلوم کرنا ہو تو معاشرتی حالات کا مطالعہ کرنا چاہیے اور معاشرتی حالات سے میرا مطلب ہرگز وہ حالات نہیں ہیں جن کا ذکر بلراج اور ممتاز حسین کی تنقیدوں میں ہوا کرتا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ انفرادیت پسندی انسانی شخصیت کا کوئی بہت قابل تعریف گن ہے۔ جسے بانس پر چڑھا کر چاروں طرف پھیرا جائے۔ انفرادیت پسندی تو زہر کا لبریز جام ہے۔ یہ انسان کی شخصیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ یہ جام آج کے انسان کا مقدر ہے۔ پاسترناک کے لیے مشکل نہیں تھا کہ وہ شراب خانہ میں جا کر سردار جعفری کے تیسرے شرابی کے ساتھ مل کر ووڈ کا پیتا اور آوارہ کے گیت گاتا لیکن اس نے یہی جام ہلاہل پیا CONFORMISM کسی قسم کا بھی ہو آسان ہوتا ہے اس کا یہ مطلب نہ نکالا جائے کہ آج کا شاعر اپنی انفرادیت پسندی کے خول میں پڑا چیستانوں اور معموں میں مگن رہتا ہے۔ اس کی تجسس اور تلاش جاری ہے۔ اور یہ تلاش اپنے آڈینس کی نہیں بلکہ اپنی

IDENTITY کی ہے۔ خود کو پا کر وہ اپنا آڈینس بھی پالے گا۔ آج کا شاعر معاشرے سے ٹوٹ کر خوش نہیں وہ پھر سے معاشرے کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کرنا چاہتا ہے۔ لیکن یہ عمل اتنا پیچیدہ۔ اتنا کربناک اتنا الجھا ہوا ہے کہ محض کمیونسٹ مینی فسٹو اور کتابوں پر انعامات اور حکومت کے خطابات اور "گفتگو" کے اداریوں اور مشاعروں میں شرکت کے ذریعہ اس کے الجھے ہوئے دھاگوں کو سلجھایا نہیں جا سکتا۔ فرد اور معاشرے کے ٹوٹاؤ کا مرثیہ راشد نے ان لفظوں میں پڑھا ہے۔

شکستِ مینا و جام برحق
شکستِ رنگ عذارِ محبوب بھی گوارا
مگر۔ یہاں تو کھنڈر دلوں کے
(۔ یہ نوع انساں کی
کہکشاں سے بلند و برتر طلب کے اجڑے ہوئے مدائن۔)
شکست آہنگ حرف و معنی کے نوحہ گر ہیں۔

نئے شاعر کو حروف و معنی کے نئے آہنگ کی تلاش ہے۔ وہ دن بڑا مبارک ہوگا جب انسان حرف و معنی کے اس نئے آہنگ کو پالے گا۔ جب انسان میں اپنے معاشرے کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس پیدا ہوگا۔ اس وقت شاعر کا خطاب ایک محدود حلقے سے نہیں بلکہ پورے اجتماع سے ہوگا۔ وہ چوراہوں پر نظمیں پڑھتا ہوگا اور ہزاروں لوگوں کا اجتماع اسے اسی طرح سنے گا جس طرح کسی زمانہ میں یونانی شاعروں کو یونانی معاشرہ سنا کرتا تھا یا جس طرح لوگ بیلاڈ اور تردبیدور کے نغمے سنا کرتے تھے۔ کیا عجب ہے کہ وہ بھی کبیر کی طرح گاؤں گاؤں اپنے گیت سناتا پھرے۔ ریڈیو اور ٹیلی ویژن کے ذریعہ اس کی شاعری لاکھوں دلوں میں اپنا گھر بناتی پھرے۔ سوال یہ ہے کہ کیا ایسا زمانہ آئے گا۔ کیا انسان پھر سے اپنے معاشرہ کو اسی بنیادوں پر قائم کرنے میں کامیاب ہوگا جو اس کی روحانی اور جسمانی زندگی میں ہم آہنگی پیدا کریں، اسے زندگی کا بھرپور احساس دیں، جو اس میں اشتراکِ عمل کا جذبہ پیدا کریں اور اس کے احساس جلاوطنی کو دور کر کے اسے

SENSE OF BELONGING عطا کریں۔

مستقبل کے متعلق کیا پیشین گوئی کی جا سکتی ہے۔ ہاں البتہ اتنا کہا جا سکتا ہے کہ ایسے خوش آیند معاشرہ کا جو بھی تصور سردار جعفری کے ذہن میں رہا ہو نئے شاعر کی سب سے بڑی المناکی یہی ہے کہ اس کے پاس ایسا کوئی تصور نہیں ہے جو خواب سردار جعفری نے دیکھا تھا نیا شاعر اس کی بھیانک تعبیر دیکھتا ہے۔

مرگِ اسرافیل ہے
گوش شنوا کی لب گویا کی موت
چشم بینا کی دل دانا کی موت
تھی اسی کے دم سے درویشوں کی ساری ہاؤ ہو
تھی اسی کے دم سے سینوں میں تمنا کی نمو
اہل دل سے اہل دل کی گفتگو
اہل دل جو آج گوشہ گیر و سرمد در گلو
اب تنا نا ہو بھی غائب اور یا رب ہا بھی گم
اب گلی کوچوں کی ہر آوا بھی گم
یہ ہمارا آخری ملجا بھی گم

معنی کونسی چٹان پر بیٹھا ہے

ایک طرف فنکار ہے اور دوسری طرف زندگی کا پھیلاؤ۔ زندگی اور خارجی دنیا کا تجربہ وہ دوسرے لوگوں کی طرح اپنے حواس کی مدد سے کرتا ہے۔ اس معاملہ میں وہ دوسرے آدمیوں سے مختلف نہیں۔ ایسا بھی نہیں کہ چونکہ وہ فنکار ہے اس لیے قدرت کی طرف سے اسے حواس کی قوت دوسرے لوگوں سے زیادہ ودیعت کی گئی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے اور اکثر ایسا ہوا ہے کہ وہ حواس کے معاملہ میں بدنصیبوں کا بھی شکار رہا ہو۔ آخر فنکار اندھے بھی تو ہوئے ہیں۔ کسی میں حسِ سماعت بہت تیز نہیں ہوتی اور کسی میں قوتِ شامّہ کمزور ہوتی ہے۔ پھر ایسا بھی نہیں کہ چونکہ ایک آدمی فنکار ہے اس لیے زندگی اسے تجربات کی دولت سے مالا مال کرنے کے لیے کوئی خصوصی اہتمام کرتی ہو۔ وہ بھی عموماً ایسے ہی تجربات سے گذرتا ہے جن سے ایک عام آدمی گذرتا ہے۔ اس کے لیے یہ ممکن نہیں کہ زندگی کے تمام تجربات سے گذرے۔ تمام تجربات سے گذرنے کا مطلب ہے تمام لوگوں کی زندگی جینا اور یہ ممکن نہیں۔ نہ وہ پائلاٹ بن کر ہوا میں اُڑتا ہے اور نہ ملاح بن کر سمندری طوفانوں کے خطرات جھیلتا ہے۔ نہ وہ پہاڑ چڑھتا ہے نہ رنڈی کے کوٹھے۔ نہ وہ الکشن لڑتا ہے نہ جنگ۔ زندگی کے ہزاروں کاموں میں سے وہ وہی کام کرتا ہے جو قسمت سے اس کے حصہ میں آئے ہیں۔ کبھی کبھی تو وہ بہت ہی غیر دلچسپ اور سپاٹ سی زندگی گذارتا ہے۔ اس کا دنیا کا تجربہ دوسرے عام لوگوں کے تجربات کے مقابلہ میں نہایت ہی محدود اور ارزاں ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ دوسرے لوگوں نے اس سے زیادہ ممالک کا سفر کیا ہو، زیادہ عورتوں سے

عشق لڑائے ہوں، زیادہ قسم کی شرابیں پی ہوں اور زیادہ مہمات سر کی ہوں۔ وہ فنکار جس کے تجربات کا دائرہ وسیع ہو لازمی طور پر بڑا فنکار نہیں بنتا۔ تجربات کی کثرت اور رنگا رنگی کسی فنکار کے فن کی صفت ہو سکتی ہے قدر نہیں۔ ذاتی تجربات کا دائرہ محدود ہونے کے باوجود فنکار بڑا فن تخلیق کر سکتا ہے۔

فی الحقیقت یہ فنکار کی قوتِ تخیّل ہے جو اسے ایک زندگی میں ہزار لوگوں کی زندگی جینے کا اہل بناتی ہے۔ تخیّل کی مدد سے وہ زمان و مکان کی حدود کو پار کر سکتا ہے، جو کچھ اس پر نہیں بیتی اس کا تجربہ حاصل کر سکتا ہے، اور جو کچھ اس نے نہیں دیکھا یا بھگتا اُسے دیکھ اور بھگت سکتا ہے۔ وہ ایک حاسد کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے، حسد کی آگ میں سُلگنے کے کیا معنی ہیں، وہ ایک خونی کو دیکھتا ہے اور سوچتا ہے آدمی کا قتل کر کے ایک آدمی کتنا آدمی رہ سکتا ہے، کہیں وہ اخبار میں پڑھتا ہے کہ ایک عورت نے عشق میں ناکام ہو کر خودکشی کر لی اور وہ سوچتا ہے کہ عشق میں کامیابی اور ناکامیابی کے کیا معنی ہیں۔ مشاہدہ فنکار کے ذہن میں یادداشت کی شکل میں محفوظ رہتا ہے اور تخیّل مشاہدہ سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے فنکار نے اس دنیا میں جو کچھ دیکھا ہے اور جو کچھ تجربہ کیا ہے اسے اپنے تخیّل کی مدد سے ایسی گہرائی اور پہنائی بخشتا ہے جو محض ذاتی اور انفرادی تجربہ سے کہیں زیادہ شدید اور معنی خیز ہوتی ہے۔ یعنی فنکار کے تخیّل میں اتنی قوّت ہوتی ہے کہ وہ ایک عام تجربہ کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کی تھاہ لے سکے اور تجربہ کو اس کی آخری حدود تک پہنچائے۔

تخلیقی سرگرمی عبارت ہے خارجی دنیا اور گردوپیش کی تہذیبی فضاؤں سے ایک ایسا رشتہ قائم کرنے سے جو حرکی ہو۔ یہ رشتہ لاگ کا بھی ہو سکتا ہے اور لگاؤ کا بھی۔ انحراف بھی اسی سے کیا جاتا ہے جس سے انسان کا رشتہ شدید ہو۔ اردو کا شاعر غزل کے خلاف بغاوت کر سکتا ہے، سانیٹ یا ہائی کو کے خلاف بغاوت کے کوئی معنی نہیں ہوتے۔ فنکار خارجی دنیا سے غافل یا بے نیاز نہیں ہوتا۔ لیکن خارجی دنیا کا تجربہ اس کا اپنا ہوتا ہے جسے وہ شخصی رنگ میں پیش کرتا ہے، کیونکہ وہ سائنسدان نہیں ہوتا جو معروض کا علم غیر شخصی انداز میں حاصل کرے۔ خارجی دنیا کو فنکار نے جیسا پایا اور بھگتا ہے، فنکار کا فن اسی کا آئینہ ہوتا ہے

حادثات کی دنیا سے ٹکرا کر فنکار کا احساس ایک موہوم شکل میں اسے بے چین کرتا رہتا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ اسے کیا کہنا ہے تاوقتیکہ وہ کہہ نہیں لیتا۔ اگر وہ جان لے کہ اسے کیا کہنا ہے تو اس کے معنی ہوں گے کہ وہ تخلیق کی ہوئی چیز کو پھر سے تخلیق کر رہا ہے۔ تخلیق کا مطلب ہے موہوم دُھندنے منتشر مواد کو فارم کے نظم وضبط کے ذریعہ ایک مخصوص شکل عطا کرنا۔ اسی لیے فنکار نہیں جانتا اور جان بھی نہیں سکتا کہ جو چیز وہ تخلیق کر رہا ہے وہ اپنی آخری شکل میں کیسی ہوگی۔ وہ اُن مقاصد سے بالکل مختلف بھی ہوسکتی ہے جو لکھتے وقت اس کے سامنے تھے۔ اس کا مقصد ہوتا ہے شیطان کو خبیث اور مکروہ بتانے کا لیکن شیطان شر کی قوت کا تاریک حُسن پیدا کر لیتا ہے۔ کبھی وہ شیطان کی تصویر کشی کرنا چاہتا ہے لیکن یہ دیکھ کر حیران رہ جاتا ہے کہ وہ تو فی الحقیقت اپنی ہی تصویر بنا رہا ہے۔ سادہ لوح فکر یہ سمجھتی ہے کہ فن پارہ کسی ایک خیال یا ایک نکتہ کو پیش کرتا ہے، حالانکہ فن پارہ ایک ایسے تجربہ کا بیان ہوتا ہے جو پیچیدہ اور پہلو دار ہوتا ہے اور اسے نچوڑ کر کسی ایک خیال، یا ایک نکتہ کو حاصل کرنے کی کوشش بار آور ثابت نہیں ہوتی۔ اس سوال کا بھلا کوئی کیا جواب دے سکتا ہے کہ ہملٹ یا میکبتھ میں شیکسپیر نے کونسا خیال پیش کیا ہے؟ یا ویسٹ لینڈ میں ایلیٹ کونسے نکتہ کو پیش کرنا چاہتا ہے۔ نظم وہی کہتی ہے جو کچھ کہ وہ ہوتی ہے۔ نظم میں معنی کا بیان ایک یا دو شعروں میں دوٹوک انداز میں نہیں ہوتا، بلکہ معنی استعاروں، علامتوں اور پیکروں، حتیٰ کہ لفظوں کی آوازوں کے شکنجے میں اس طرح جکڑا ہوتا ہے کہ جہاں آپ نے معنی کو الگ کرنے کی کوشش کی تو معنی کے ساتھ ساتھ استعاروں کے دھاگے بھی اُلجھے چلے آتے ہیں۔ تخلیق کے لمحہ میں معنی الفاظ میں ڈھلتے جاتے ہیں اور الفاظ معنی کی تشکیل کرتے جاتے ہیں۔ تخلیق کے عمل کے دوران فنکار احساس کی ایک دُھندآلود لینڈ سکیپ سے گذرتا ہے۔ وہ چیزوں کو وضاحت بخشتا ہے، واہمہ کو شکل عطا کرتا ہے، تجرید کو ٹھوس بناتا ہے اور لاشعور کی دھندلی فضاؤں کو اُجالتا ہے اور اس طرح دُھند چھٹتی ہے اور احساس کی موہوم سرزمین کھلی دھوپ میں چمک اُٹھتی ہے۔ جب آپ اس سے پوچھیں گے کہ وہ کونسی بات کہنا چاہتا تھا تو وہ پورے لینڈ سکیپ کی طرف اشارہ کر دے گا۔ لینڈ سکیپ میں درختوں کا جھنڈ، چٹانیں اور جھرنوں کا پانی ہوتا ہے۔

معنی کسی چٹان پر بیٹھا وعظ کرتا نظر نہیں آتا۔

شلر نے فارم کو تخلیق کی اندھی جبلت کے ہاتھوں مادّے کی تباہی کہا ہے۔ خود ارسطو کے یہاں یہ تصور ملتا ہے کہ فارم فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جبکہ مادّہ یا مواد خارج کی چیز ہے۔ مجسّمہ کا تصور فنکار کے ذہن میں ہوتا ہے جسے وہ پتھر کی سِل میں منتقل کرتا ہے۔ پتھر ایک پتھر کی حیثیت سے گویا تباہ ہو جاتا ہے اور ایک مجسّمہ کی شکل میں نیا روپ اختیار کرتا ہے۔ اب آپ مجسّمہ پر ایک پتھر کی حیثیت سے، یا ایک پتھر کے جز و کی حیثیت سے غور نہیں کرتے بلکہ ایک فن پارہ کے طور پر اُس پر دھیان مرکوز کرتے ہیں معاشرتی نقادوں کی مصیبت یہی ہے کہ وہ سماجی افسانہ پر غور نہیں کرتے بلکہ اکثر و بیشتر افسانہ کو نظر انداز کر کے پورے سماج ہی پر بحث شروع کر دیتے ہیں۔ فن پارہ ایک ترکیبی وحدت (ORGANIC WHOLE) ہوتا ہے۔ یعنی وہ تمام عناصر جو ایک فن پارے کو جمالیاتی سالمیت بخشتے ہیں وہ سب اس کے اندر موجود ہوتے ہیں، فن پارے کے باہر نہیں ہوتے، اور اگر باہر رہ گئے ہیں، یا ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ باہر رہ گئے ہیں تو اس میں قصور فن پارے کا نہیں ہمارے علم کی حدود کا ہے۔ وہ تصویریں یا نظمیں جن کا موضوع یونانی اساطیر سے لیا گیا ہے ان سے لطف اندوز ہونے کے لیے اساطیر کی واقفیت ضروری ہے۔ اعلیٰ ادب کا مطالعہ ایک ایسے پختہ اور تربیت یافتہ ذہن کا مطالبہ کرتا ہے جو گرد و پیش کی دنیا اور اس کے تہذیبی ورثے سے بے خبر نہ ہو۔ جس طرح فنکار اپنی پوری نسل کے تہذیبی ورثہ اور دانشمندی کو اپنے لہو میں تحلیل کر کے تخلیقِ فن کرتا ہے، اسی طرح ایک تربیت یافتہ قاری اپنے علمی اور تہذیبی سرمایہ کو جزوِ شخصیت بنا کر فن پارہ کی طرف بڑھتا ہے۔ صاف بات ہے مطالعہ کا یہ طریقہ ریلوے بُک سٹال سے کوئی بھی دیدہ زیب کتاب خریدنے اور دوسرے اسٹیشن پر پھینک دینے سے نوعی طور پر مختلف ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ اعلیٰ ادب سے فیضیابی کے لیے کسی اختصاصی علم کی ضرورت نہیں ہوتی، اور جس علم کی ضرورت ہوتی ہے وہ ایک تعلیم یافتہ ذہن اپنی دانشورانہ سرگرمیوں کے ذریعہ غیر شعوری طور پر حاصل کرتا رہتا ہے۔ اپنی زبان کے مقابلہ میں اسے دوسری زبانوں کے تہذیبی ورثہ کو زیادہ عرق ریزی سے سمجھنا پڑتا ہے، اسی لیے دوسری زبانوں کی شاعری کو محض پڑھا نہیں جاتا بلکہ دیدہ ریزی سے ان کا مطالعہ کرنا پڑتا ہے۔ فن پارہ کے قائم بالذّات ہونے کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ وہ اپنے اندر ایک

جہانِ معنی لیے ہوتا ہے۔ اور اس معنی کی آگہی فن پارہ کے اندر رہ کر حاصل کی جاتی ہے، باہر رہ کر نہیں اور قاری کے لیے ضروری نہیں ہوتا کہ وہ دوسرے علوم اور ماخذات سے معلومات حاصل کرے یا کسی خاص علم میں مہارت پیدا کرے۔ اس کے لیے زندگی اور گردوپیش کی دنیا کا وہ علم کافی ہے جو ایک باشعور انسان کے طور پر وہ حاصل کرتا ہے۔ فنکاری، جیساکہ براڈلے نے بتایا ہے، فنکار کے جمالیاتی تجربہ کو اس بکھرے ہوئے مواد سے علیحدہ کرنے کا عمل ہے جسے زندگی اور کائنات فنکار کے سامنے پیش کرتی ہے۔ جس طرح تصویر کو فریم کر کے ہم اسکرے کی دوسری چیزوں سے علیحدہ کرتے ہیں، اسی طرح فنکار زندگی کے بکھرے ہوئے مواد سے اس حصہ کو منتخب کرتا ہے جو اس کے لیے کوئی قدر رکھتا ہے اور اسے فارم عطا کر کے باقی ماندہ مواد سے علیحدہ کرتا ہے اور اس طرح اسے جمالیاتی سطح پر ہمارے لیے قابلِ قبول بناتا ہے۔ یاد رکھیے کہ فارم محض فریم نہیں ہے۔ فریم میں زندگی کا مواد جیسا ہے ویسا ہی رہتا ہے اور اس طرح صحافتی حقیقت نگاری کا نمونہ بنتا ہے۔ فارم میں یہ مواد ایک نئی ترتیب و ترکیب پاتا ہے اور اسے نئی ترتیب دینے میں فنکار کے طرزِ احساس اور شخصیت کا بڑا حصہ ہوتا ہے۔ آرٹ میں اب محض زندگی کا عکس نہیں ہوتا، بلکہ اس زندگی کا عکس ہوتا ہے جسے فنکار نے دیکھا ہے۔ اسی لیے فنکار کے لیے ممکن نہیں کہ وہ مستعار نقطہ نظر سے زندگی کو دیکھے تاوقتیکہ وہ اپنی شخصیت کو کلی طور پر مٹا کر دوسروں کے نظریات کا حلقہ بگوش نہ ہو جائے۔ اسی لیے نقاد زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ وہ دیکھے کہ زندگی کا جو عکس فن میں نظر آتا ہے وہ کیسا ہے یا فنکار جو کچھ دیکھ رہا ہے وہ ٹھیک سے دیکھ رہا ہے یا نہیں۔ فنکار سے یہ مطالبہ کہ وہ زندگی کو نقاد کے نقطہ نظر سے دیکھے قابلِ عمل نہیں ہے، کیونکہ آدمی کے لیے ممکن نہیں کہ وہ دوسروں کے طرزِ احساس اور شخصیت کے مطابق اپنی شخصیت کو ڈھالے۔ اوپر کے تجزیے سے یہ بھی واضح ہو گیا ہوگا کہ فارم نے مادّہ کو تباہ کر دیا۔ اور فن پارہ میں جو مواد ہے اس نے ایک خاص شکل اختیار کر لی ہے جو فارم کی عطا کردہ ہے۔ اب آپ فارم کے مواد پر اس طرح غور نہیں کر سکتے گویا وہ زندگی کا مواد ہے، زندگی کا مواد فنکارانہ مواد بن گیا ہے جس پر غور کرتے وقت ہمیں فنی حدود کا خاص طور پر خیال کرنا پڑتا ہے۔

وہ لوگ جو ادب میں موضوع پر اصرار کرتے ہیں اُن کا کہنا ہے کہ فارم کا لفظ بذاتِ خود کسی نہ کسی CONTENT کی طرف اشارہ کرتا ہے اور انتہائی داخلی شخصی اور غنائی نظم میں بھی کوئی نہ کوئی خیال، تجربہ یا واقعہ ایسا ہوتا ہے جسے نثر کی زبان میں بیان کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے برخلاف ہیئت پسندوں کا کہنا ہے کہ نظم کا GERMINAL IDEA تو نشو ونما پا کر اب شاخوں، پتّوں، اور پھولوں میں بدل گیا ہے، اور اس پورے ہرے بھرے درخت سے یعنی فن پارہ سے اب آپ اُس بیج کو الگ نہیں کر سکتے جس سے درخت پھُوٹا ہے۔ شاعری کا یہ نباتاتی تصور جو ایک طرف تو افلاطون کے نظریہ نقل کا توڑ ہے اور دوسری طرف اخلاقی اور تلقینی بدعت کی تنسیخ ہے، رُومانیوں کا دیا ہوا ہے جو بعد میں علامت پسندوں اور روس کے ہیئت پسندوں میں مقبول ہوتا ہوا ہمارے زمانہ تک پہنچا ہے۔ ہمارے زمانہ میں ہیئت اور موضوع کے ORGANIC تصور نے جو مقبولیت حاصل کی ہے اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ مارکسی خیالات کے تحت اشتراکی حقیقت نگاری والے ادب نے موضوع کو ہیئت سے الگ کر کے اس کی سماجی معنویت پر اتنا زور دیا کہ فنکاری محض مشّاطگی بن گئی۔ یعنی فنکار کے لیے ایک اچھا کرافٹ مین ہونا کافی ہے، باقی موضوع تو اسے سماج یا ریاست بھی دے سکتی ہے۔ اور اس کا کام اس موضوع کو گویا عوام کے لیے دلکش اور دلنشین بنا کر پیش کرنا ہے۔ جو لوگ ادب اور آرٹ کی جمالیات سے واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ یہ تصوّر کتنا ناقص ہے۔ یہ تصوّر اس غلط مفروضہ پر مبنی ہے کہ فنکار کے پاس اسلوب اور زبان کا رنگ و روغن ہوتا ہے جس سے وہ کسی بھی موضوع کو چمکا کر پیش کر سکتا ہے۔ اسی تصوّر کا ایک شاخسانہ یہ تصوّر بھی ہے کہ آرٹ، فلسفہ اور دوسرے علوم کے پیچیدہ اور مشکل مسائل کو آسان بنا کر پیش کرتا ہے۔ اوّل تو یہ کہ آرٹ اور خصوصاً جدید آرٹ کتنا آسان ہے اس سے ہم بے خبر نہیں۔ دوم یہ کہ دوسرے علوم خصوصاً فلسفہ اور ہمارے زمانہ میں نفسیات، اقتصادیات اور عمرانیات کے تصوّرات کے ساتھ ادب اور آرٹ نے جو سلوک کیا ہے اس کا اگر غور سے مطالعہ کیا جائے تو ان علوم کے ماہرین کو خوش ہونے کے مواقع کم ہی میسّر آئیں گے۔ ذرا ڈانٹے کے طربیہ خداوندی کے ذریعہ سینٹ تھامس کی SUMMA THEOLOGICA کو

سمجھنے کی کوشش کیجیے۔ یا اقبال کی شاعری کی مدد سے نطشے برگساں، یا عبدالرحمن جیلی کے فلسفوں کو سمجھنے کی کوشش کیجیے اور دیکھیے کہ اس راستہ پر آپ کتنی دور چل سکتے ہیں۔ ارے خود مارکسی نقاد مارکسی شاعروں سے خوش نہیں رہ سکے، کیونکہ شاعروں کے یہاں انھیں ایسے عناصر نظر آئے جو آرتھوڈوکس مارکسزم کے بنیادی عقائد سے ہم آہنگ نہیں تھے۔ وجہ یہ ہے کہ فن کسی نظامِ افکار کی پیروی کرنے کی بجائے اس نظام سے اپنے کام کی چیز لے لیتا ہے اور جو کچھ وہ لیتا ہے اسے فنکار کا تخیّل اس قدر بدل دیتا ہے کہ فن پارہ کے خیال کا اصل ماخذ اب اس خیال کی کسوٹی نہیں بن سکتا۔ فن پارہ جو حقیقت بیان کرتا ہے اس کی صداقت کی پرکھ فن پارہ کے اندر ہی رہ کر ممکن ہے۔ گویا نقاد کا کام یہ دیکھنا رہ جاتا ہے کہ فنکار نے دوسرے علوم سے مستعار خیالات سے کیا کام نکالے ہیں۔ موضوع کو ہیئت سے الگ کرکے دیکھنے کا ایک ناگوار نتیجہ یہ آیا ہے کہ موضوع پر ایک سماجی علوم کے ماہر کی طرح غور کرنے لگتا ہے، اور محسوس کرنے لگتا ہے کہ جو بات سماجی اور سیاسی اعتبار سے اتنی اہم اور بنیادی ہو اُس سے بھلا فنکار بے نیازی کیسے برت سکتا ہے؟ آپ تو جانتے ہی ہیں کہ روزانہ اخبار میں کم از کم پانچ دس خبریں تو ایسی آتی ہی ہیں جو ہماری دنیا کے اہم ترین واقعات کی خبر دیتی ہیں۔ ڈالر کا بحران ایک ماہرِ اقتصادیات کے پیٹ میں پھوڑے پیدا کر سکتا ہے، لیکن فنکار ان پھوڑوں کی بجائے اپنے زخمِ جگر ہی کا ذکر کرتا رہتا ہے۔ کسی بنرل مسلمان سے پوچھیے۔ وہ تو یہی کہے گا کہ آج کے زمانہ میں شاعری کا موضوع تو مسلم پرسنل لا کا مسئلہ ہی ہو سکتا ہے۔ ایٹم بم کی موجودگی میں پھول اور عورت پر شعر کہنا زبردست ذہنی عیاشی ہے۔ اگر اس طرزِ فکر کو جاری رکھا جائے تو آج کے زمانہ میں اردو شاعروں کا موضوع اردو زبان کے سوا دوسرا ہو ہی نہیں سکتا۔

ہیئت پسند جب کہتے ہیں کہ نظم کے معنی وہی ہیں جو نظم کے ایک ایک لفظ میں سرایت کیے ہوئے ہیں اور نظم کا مواد اس کی ہیئت سے الگ نہیں، اور نظم کی قدر اس کے موضوع، معنی، یا مواد میں نہیں بلکہ اس کی ہیئت ہی میں ہے تو وہ بات غلط نہیں کہتے، لیکن اس سے اس قاری اور نقاد کا مسئلہ حل نہیں ہوتا جو نظم کے معنی، موضوع، یا بنیادی خیال یا مرکزی

تجربہ کی ڈور پکڑے نظم کی پُرپیچ راہوں سے گذرنا چاہتا ہے۔ وہ یہ قبول کرنے کو رضا مند نہیں ہوگا کہ نظم محض زبان، اسلوب، استعاروں، علامتوں، اور شعری پیکروں کا جال ہے۔ وہ موضوع، معنی، اور مواد کو ہیئت سے الگ کرکے دیکھنا، سمجھنا اور پرکھنا چاہے گا، غنائی، شخصی اور داخلی شاعری میں یہ کام مشکل ہے۔ اس کے باوجود کسی بھی غنائی نظم کی تنقیدی بحث محض اس کی ہیئت تک محدود نہیں رہی اور نقادوں نے نظم کے باریک سے باریک معنی اور نازک سے نازک خیال کو بھی نظم سے الگ کیا ہے۔ ان کی موٹی انگلیوں کا لمس پاکر معنی کا یہ نازک آبگینہ چاہے داغدار، یا مسخ ہوگیا ہو، یا ٹوٹ پھوٹ کر رہ گیا ہو۔ اس کے باوجود، اور اس احساس کے باوصف کہ معنی یا موضوع کو اس طرح پوری نظم سے الگ کرنا مناسب طریقہ کار نہیں، اپنی تنقیدی مجبوریوں کے تحت نقّادوں نے اس طریقہ کار کو روا رکھا ہے، کیونکہ اس طریقہ کار کے بغیر فن پارہ کی تنقید ممکن نہیں۔ غنائی شاعری میں تو مواد کا عنصر بہت ہی مہین اور نازک ہوتا ہے لیکن ڈراما، ناول، افسانہ اور مختلف اور متنوع قسم کی بیانیہ شاعری مواد کو کافی دبیز تہیں لیے ہوتی ہے۔ نقاد کے لیے اب مواد کو ہیئت سے الگ کرنا مشکل نہیں رہتا۔ وہ ناول اور ڈراما کے کردار، کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں، اخلاقی کشمکش، سماجی رویّوں کا تجزیہ اور محاکمہ کرتا ہے۔ وہ ناول کی واقعہ نگاری، جزئیات نگاری، حقیقت پسندی کی بھی بحث کرتا ہے۔ وہ بھی دیکھتا ہے کہ ناول کا موضوع کیا ہے، اس کی سماجی اور اخلاقی اہمیت کیا ہے۔ اس کے بعد وہ ناول یا ڈرامے کی ہیئت پر نظر کرتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ فنکار نے اپنے مواد کو پیش کرنے میں کون سے تکنیکی حربوں کا استعمال کیا ہے۔ اس کی لفظیات اور زبان کی کیا خصوصیات ہیں، اس کا اندازِ بیان کس نوع کا ہے، روایتی ہے، سجا سجایا ہے، سادہ و پُرکار ہے، پیچیدہ اور گنجلک ہے۔ اس نے تشبیہوں استعاروں اور علامات کا استعمال کس ڈھنگ سے کیا ہے۔ تشبیہیں فرسودہ تو نہیں، استعاروں کی غیر ضروری بھرمار تو نہیں، علامات موزوں ہیں یا نہیں، یعنی اُن چیزوں کی مناسب نمائندگی کرتی ہیں یا نہیں جن کے لیے وہ استعمال کی گئی ہیں۔ غرض یہ کہ تنقید کا TIME HONOURED طریقہ کار موضوع اور ہیئت کی ثنویت پر قائم ہے۔ قاری فن پارہ کو ایک وحدت کے طور پر قبول

کرتا ہے۔ جب فن پارہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا، یا اگر سمجھ میں آجاتا ہے لیکن وہ اسے تنقیدی طور پر سمجھنا چاہتا ہے تو فن پارہ کو وہ مواد اور ہیئت میں تقسیم کرتا ہے، لیکن اس تقسیم کے بعد جب وہ پھر فن پارہ کی طرف پلٹتا ہے تو فن پارہ اس کے لیے ایک وحدت ہی ہوتا ہے، یعنی مطالعہ کے دوران وہ موضوع یا مواد کو ہیئت یا زبان سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتا۔ گویا نظم کا پڑھنا اور اُس سے لطف اندوز ہونا نظم کا تجزیہ کرنے یا اس کا تنقیدی مطالعہ کرنے سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ پڑھنے کے دوران ہم نظم کے موضوع یا مواد کو اس کی ہیئت سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتے۔ ایسا نہیں ہوتا کہ ہم ایک سطح پر خیال سے لطف اندوز ہوں اور دوسری سطح پر اس اسلوب سے جو خیال کی پیش کش کے لیے ایجاد کیا گیا ہو۔ افسانہ، ناول، یا ڈراما میں بھی کہانی، واقعات اور کرداروں کو آپ اُن الفاظ سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتے جن کے ذریعہ وہ بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے مطالعہ کے دوران آپ ایک تجربہ سے گذرتے ہیں، یہ تجربہ وحدانی ہے۔ نظم کو ختم کرنے کے بعد آپ موضوع اور ہیئت کو الگ الگ کرکے دیکھتے ہیں لیکن جب دوبارہ نظم پڑھنا شروع کرتے ہیں تو پھر ان دو علیحدہ کی ہوئی چیزوں کو جوڑتے نہیں کیونکہ انہیں جوڑ کر نظم کو پایا نہیں جاسکتا، نظم کو پانے کے لیے آپ کو نظم کے تجربہ سے گزرنا پڑتا ہے جو اپنی اوّل اور آخر شکل میں وحدانی ہے۔ گویا ہیئت اور موضوع کی تفریق قاری کے ذہن میں ہوتی ہے، نظم میں نہیں ہوتی اپنے طور پر حُسنِ خیال اور حُسنِ بیان سے الگ الگ واقفیت حاصل کرنے کے باوجود، جب آپ نظم کی دنیا میں داخل ہوتے ہیں تو نظم نہ آپ کو حُسنِ خیال بخشتی ہے۔ نہ حسنِ بیان، بلکہ اُس حسن کے تجربہ سے دوچار کرتی ہے جو خیال اور بیان دونوں کے باہم FUSION کا نتیجہ ہے۔ جب آپ نظم سے لطف اندوز ہونے، اس کے تجربہ میں شریک ہونے، اس کا پورا تاثر قبول کرنے کے لیے نظم کو پڑھتے ہیں تو آپ کا طریقہ یہ نہیں ہوتا کہ آپ زبان کو ایک الگ چیز کے طور پر دیکھیں، معنی کو دوسری چیز کے طور پر، اور پھر دونوں کو باہم ملا کر تیسری چیز کو حاصل کرنے کی کوشش کریں جو آپ کے نزدیک نظم ہے۔ براڈلے نے ایک دلچسپ مثال کے ذریعہ اس نکتہ کی وضاحت کی ہے کہ نظم کو پڑھتے وقت آپ معنی کو زبان

سے اتنا ہی علیحدہ کرکے دیکھتے ہیں جتنا مثلاً کسی آدمی کو مسکراتا دیکھ کر آپ اس کے چہرے کے خطوط کو جو اس کے احساس کو ظاہر کرتے ہیں، یا اس احساس کو جس کا اظہار چہرے کے مسکراتے خطوط ہیں، ایک دوسرے سے الگ کرکے دیکھتے ہیں۔ جس طرح خطوط اور اس کے معنی آپ کے لیے ایک ہیں اسی طرح نظم میں لفظ و معنی بھی ایک اکائی ہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ہم ہماری تنقیدی ضرورتوں کے تحت ہیئت و معنی کو الگ الگ کر سکتے ہیں، تنقید معنی کی وضاحت، مواد کا تجزیہ اور طرزِ احساس کا مطالعہ کر سکتی ہے لیکن یہ طریقۂ کار موضوع سمجھانے اور طرزِ احساس کی اصلاح کرنے والے PRESCRIPTIVE طریقۂ کار سے مختلف ہے۔ نقاد اپنی تنقیدی مجبوری یعنی موضوع کو ہیئت سے الگ کرنے کا ناجائز فائدہ نہیں اُٹھاتا۔ یعنی یہ اخلاقی طور پر پسندیدہ بات نہیں کہ وہ موضوع کو ہیئت سے الگ کرکے سماجیات یا اخلاقیات کی تجربہ گاہ میں لے جائے اور اس پر عملِ جرّاحی کرے۔ عملِ جرّاحی پوری نظم پر ہونا چاہیے۔ کیونکہ ہیئت سے الگ ہونے کے بعد موضوع وہ معنی نہیں رکھتا جو ایک مخصوص ہیئت اسے عطا کرتی ہے۔ قاری کو حق ہے کہ کسی پیچیدہ گنجلک یا مبہم نظم کو سمجھنے کے لیے معنی کے اس بیج کی تلاش کرے جس سے نظم کا درخت پھوٹا ہے۔ آپ اسے لاکھ سمجھائیں کہ معنی کو ہیئت سے الگ کرنا گوشت کا ناخن سے جُدا کرنا ہے، وہ اپنی بات پر اڑا رہے گا۔ وہ نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے نظم کو سمجھنا چاہتا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ ایلیٹ کی اس بات کو کہ آپ نظم کو اس وقت تک سمجھ بھی نہیں سکتے جب تک آپ اس سے لطف اندوز نہ ہوں، سو فیصدی درست سمجھتا ہے۔ اسے اُس ڈور کی تلاش ہے جس کا سرا پکڑ کر وہ نظم کی پُرپیچ راہوں سے گزر سکے۔ قاری پوچھتا رہے گا کہ نظم کے معنی کیا ہیں، ناول کی تھیم کیا ہے، ڈرامے کی کہانی کیا ہے؛ صاف بات ہے کہ قاری جس چیز کا مطالبہ کر رہا ہے وہ تنقید نہیں بلکہ شرح و تفہیم ہے۔ فنکار اور نقاد ایسے مطالبوں سے جز بز نہیں ہوتے۔ نقاد شرح اور "کنجیاں" لکھتے ہیں اور فنکار اپنی تلمیحات علامات اور حوالوں کے تشریحی نوٹ بھی دیتے ہیں۔ لیکن نقاد اس معنی کا تجزیہ نہیں کرتا جو شرح میں بیان ہوتے ہیں۔ وہ تجزیہ نظم، ناول اور ڈرامے کا ہی کرتا ہے اور ہیئت اور

موضوع کی ثنویت کو جو تنقیدی مجبوری کے تحت وجود میں آتی ہے، فن پارے کے قدری تعین کی اساس نہیں بناتا۔

چاک سے لے کر خدا تک ہر چیز آرٹ کا موضوع بن سکتی ہے، لیکن کسی بھی موضوع کے اچھا یا بُرا ہونے کے متعلق نقاد یا فنکار کوئی بھی APRIORI بیان دینے کی پوزیشن میں نہیں ہوتا۔ وجہ یہ ہے کہ واقعہ جب تک کوئی قدر پیدا نہیں کرتا، کوئی ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو فن کے لیے کارگر ہو تب تک فنکار معروض میں وقوع پذیر ہونے والے حادثات کو پھر وہ چاہے اتنے تاریخی اور سماجی اعتبار سے اہم ہوں، اپنے فن کا موضوع نہیں بناتا۔ واقعہ فی نفسہٖ کتنا ہی عظیم اور اہم کیوں نہ ہو وہ اس وقت تک فن کا موضوع بننے کی اہلیت پیدا نہیں کرتا جب تک وہ فنکار کے احساسِ فکر اور تخیل میں پرورش پانے کے بعد ایک ایسی معنویت کا حامل نہیں بنتا جو آرٹ کے جمالیاتی تجربہ کی تشکیل کر سکے۔ واقعہ کی اپنی ایک تاریخی اہمیت ہو سکتی ہے، سماجی قدر ہو سکتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ جمالیاتی قدر بھی ہو۔ تاریخی واقعات فنکار کے شعور کا حصّہ ہو سکتے ہیں لیکن ضروری نہیں کہ وہ اس کے تخلیقی شعور کا حصّہ بھی بنیں۔ وہ تمام واقعات جو اس کے شعور کا حصّہ ہیں، تمام کے تمام یا اُن میں سے کچھ اس کے تخلیقی مواد کا عنصر ترکیبی ہو سکتے ہیں، اور اس طرح فن پارے پر ان کے اثرات دیکھے جا سکتے ہیں، لیکن کونسا واقعہ موضوعِ سخن بنے گا اس کے متعلق کوئی پیش بینی نہیں کی جا سکتی۔ ہر فنکار کے لیے ہر واقعہ تخلیق کا موضوع نہیں بن سکتا، ورنہ ایک ہی واقعہ پر اتنا کثیر لٹریچر پیدا ہوتا کہ آدمی گھبرا کر ادب پڑھنا ہی چھوڑ دیتا۔ ہمارے وقت کے دو چار اہم ترین واقعات کو لیجیے۔ ایٹم بم، چاند کا سفر، ضبطِ تولید کی گولی۔ اِن تینوں واقعات نے انسانی زندگی، انسانی علم اور انسانی اخلاق کو جس طرح متاثر کیا ہے ہم اس سے بے خبر نہیں۔

سوال یہ ہے کہ اِن موضوعات پر کتنا ادب تخلیق ہوا ہے۔ ایٹم بم پر اچھی بُری کافی نظمیں مل جائیں گی، لیکن ضبطِ تولید کی گولی پر شاید نہ ملیں۔ دونوں پر افسانے، ڈرامے اور ناول تو شاید لکھے ہی نہیں گئے۔ چاند کے سفر پر اردو میں چار پانچ اچھی نظمیں لکھی گئی ہیں، لیکن افسانے ڈرامے اور ناول نہیں لکھے گئے۔ یہ تینوں واقعات فنکار کے شعور کا حصّہ ہیں، لیکن وہ

ہر فنکار کا موضوعِ سخن نہیں بن پاتے، چونکہ شعور کا حصہ ہیں اس لیے بہت سوں کی ہوشمندی کو متاثر کرتے ہیں۔ اور کسی فنکار کے مطالعے کے ذریعہ ہم یہ جان سکتے ہیں کہ اس کے طرزِ احساس کو مخصوص شکل دینے میں ان تاریخی واقعات کا کیا عطیہ ہے۔ کسی فنکار نے کسی موضوع پر کیوں نہیں لکھا، یہ سوال ہی سرے سے بے معنی ہے۔ کسی موضوع پر لکھنے نہ لکھنے کا مسئلہ فنکار کا ذاتی مسئلہ ہے۔ ممکن ہے اس لیے نہ لکھا ہو کہ موضوع اس کے مزاج کے مطابق نہ ہو، اسے پسند نہ ہو، موضوع کو وہ آرٹ کا موضوع سمجھتا ہی نہ ہو، ممکن ہے وہ لکھنا چاہتا ہو لیکن اسے مناسب فارم نہ ملا ہو۔ پھر انسانی تخیل بھی چونکہ انسانی ہے، اس کی بھی چند حدود ہیں، پھر ادب کا دائرۂ عمل بھی لامحدود نہیں۔ ادب وہی کام کرتا ہے جو اس کے اختیار میں ہوتا ہے اور جس کے کرنے کا وہ اہل ہوتا ہے۔ ادب سے چند کام لیے جا سکتے ہیں، چند کام نہیں لیے جا سکتے۔ فنکار بھی اپنا دائرۂ عمل منتخب کرتا ہے۔ شاعری کی بجائے وہ نثر لکھتا ہے اور نثر میں بھی ناول یا ڈرامے کی بجائے افسانہ کو پسند کرتا ہے اور افسانے بھی اپنے تخلیقی مزاج اور شخصیت کے مطابق لکھتا ہے۔ اگر افسانہ نگار چاند کے سفر پر افسانہ نہیں لکھتا تو کوئی گناہ نہیں کرتا۔ یہ کہہ کر کہ اُس کے تخیل کی اڑان رنڈی کے کوٹھے تک ہے، ہم کونسا ادبی مسئلہ سلجھاتے ہیں۔ اس طرح تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ گاندھی جی کے ہوتے ہوئے گھر کے ملازموں پر کہانیاں لکھنے والا ایک لچر سرگرمی میں اپنا اور دوسروں کا وقت غارت کرتا ہے۔ میں تو یہ بھی کہوں گا کہ ہر وہ شاعر جو نرودھ پر نظم لکھنے کی بجائے ہڑتالوں پر نظمیں لکھتا ہے دشمنِ انسانیت ہے کیونکہ آج سب سے بڑا مسئلہ کارخانوں میں چھٹنی کا مسئلہ نہیں بلکہ انسانی آبادی کا مسئلہ ہے جو کسی طرح کنٹرول ہی میں نہیں آرہا۔ فنکار کا کام گردوپیش کی زندگی کو آرٹ کے لیے سازگار بنانے کا کام ہے اور اگر گردوپیش کی پوری زندگی آرٹ کے لیے سازگار نہیں بنتی تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ آرٹ کی چند حدود ہیں۔ فنکار زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتا ہے کہ اپنے ذہن کو کھلا اور اپنی شخصیت کو اتنی کشادہ بنائے کہ چاک سے لے کر خدا تک کی سمائی اس میں ہو سکے۔

ستاں دال نے بتایا ہے کہ بیڑ کی سوکھی شاخ جب نمک کی کان میں گرتی ہے تو نمک کے چھوٹے چھوٹے ذرّے اس پر چپک کر اسے بلّور کی طرح خوبصورت اور درخشاں بناتے ہیں

خارجی دنیا کے واقعات بھی شعور کی راہ فنکار کے تخیّل کی کان میں گرتے ہیں اور بلور بن کر نکلتے ہیں۔ لیکن باور رہے کہ یہ عمل سُوکھی شاخ پر ہوتا ہے، اینٹ پتّھر اور لوہے پر نہیں۔ سبھی واقعات بلور بن کر نہیں نکلتے۔ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے کہ بڑے تاریخی واقعات موضوعِ سخن نہیں بن پاتے اور عام زندگی کے چھوٹے موٹے واقعات یہ اہلیت پیدا کر لیتے ہیں۔

اس دنیا میں ہر آدمی اپنی ذات میں اِک محشرِ خیال ہے لیکن ہر دوسرے آدمی کے لیے اک ورقِ ناخواندہ فن وہ روزنِ دیوار ہے جو زندانِ ذات میں کھلتا ہے۔ انسان کے نہاں خانۂ ذات میں جھانک کر ہی ہم اسے بہتر طور پر جان سکتے ہیں۔ ادب انسان اور انسانی مقدّر کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہے۔ انسان کو اچھی طرح سمجھنے کا مطلب ہے اُس کی قوّتوں اور اس کی مجبوریوں کا علم حاصل کرنا۔ یہ علم ہماری جذباتی ہمدردیوں کے افقوں کو وسیع کرتا ہے اور ہماری تنگ نظری، متشدّدانہ عصبیت، اور خود غرضی اور خود نگری کے حصاروں پر وار کرتا ہے۔ ادب ہمیں انسان کی کمزوریوں اور طاقتوں، فتح مندیوں اور شکستوں، پستیوں اور بلندیوں، المناکیوں اور طرب آفرینیوں کی آگہی بخشتا ہے۔ اور یہ آگہی وہ جتنی اپنے موضوع کے ذریعہ بخشتا ہے اس سے کہیں زیادہ وہ فارم کے ذریعہ بخشتا ہے۔ وہ شخص جسے ناول کے فارم اور ناول کے فن پر عبور نہیں، جو واقعات، کہانی اور عمل کے ذریعہ کردار کو پیش کرنے کے آرٹ سے واقف نہیں، اس کی کردار نگاری خام ہوگی، جب کردار نگاری خام ہوگی تو کردار بھی ناقص ہوگا، اور ناول میں جب کردار ہی ناقص، بے جان اور چوبین رہا تو اس میں ہماری انسانی دلچسپی بھی ختم ہو گئی۔ اب وہ ہماری ہمدردیوں کا اہل ہی نہیں رہا۔ ایسا کردار فنکار کے آدرش واد کا نمائندہ، اس کے نظریہ کا مفسّر یا اس کے انقلابی اور لبرل خیالات کا MOUTH-PIECE ہو سکتا ہے، ایسا جیتا جاگتا انسان نہیں ہو سکتا جو ہماری دلچسپی کا مرکز بنے۔ ایسا کردار ہمیں فنکار کے متعلق، فنکار کی انسان دوستی اور روشن خیالی اور ترقی پسندی کے متعلق بہت کچھ بتا سکتا ہے، انسان کے متعلق کچھ نہیں بتا سکتا۔ انسان کی اخلاقی روحانی اور سماجی کشمکش کی آگہی وہی کردار بخش سکتا ہے جو ہملٹ اور میکبیتھ، مادام بواری اور راسکول نیکف کی طرح گہرا، پیچیدہ اور گول ہو۔ اور ایسا کردار اس وقت تک جنم نہیں

لینا جب تک فنکار کو اپنے فن اور فارم پر خلاّقانہ قدرت حاصل نہ ہو۔ پریم چند کے تو تمام ناول اُن پاک، صالح اور صحت مند موضوعات پر لکھے گئے ہیں جن کی آرتی پوجا ہمارے معاشرتی نقادوں کا روزانہ کا عمل ہے۔ اس کے باوجود یہ ناول کمزور ہیں کیونکہ اُن کا آرٹ کمزور ہے۔ پریم چند کے برعکس ذرا ڈکنس کے ناول پڑھیے۔ وہ بھی پریم چند ہی کی طرح سماجی ناول نگار رہے، کافی جذباتی بھی ہے، فن کے معاملہ میں بہت سلیقہ مند بھی نہیں۔ اس کے باوجود جو لازوال کردار اس نے تخلیق کیے ہیں، جو بے مثال واقعہ نگاری اس کے یہاں ملتی ہے، اور بیانیہ آرٹ اس کے ناولوں میں جن رفعتوں پر پہنچا ہوا ہے، اس کا سراغ بھی ہمارے یہاں نہیں ملتا۔ ڈیوڈ کاپر فلڈ کا ذرا غور سے مطالعہ کیجیے اور دیکھیے کہ کردار نگاری، واقعہ نگاری اور مواد کی پوری فنکارانہ پیش کش میں ایک وکٹورین ناول نگار بھی کتنا جدید ہو سکتا ہے۔ ڈکنس کا آرٹ اتنا بڑا ہے کہ اس کی اصلاح پسندی، سماجی مقصدیت اور جذباتیت تنکوں کی طرح اس کے وفورِ تخلیق میں بہتی رہتی ہے۔ ناول کی عمارت عظیم، فلک بوس اور پُر جلال ہو تو لوگ اِدھر اُدھر دیواروں کی دراڑوں اور شکستہ محرابوں کی طرف انگشت نمائی نہیں کرتے۔ ہماری ناولوں کی دیواریں کبڑی اور چھت پھونس کی ہوتی ہے لیکن اس پر جھنڈا انسانیت دوستی کا لہراتا ہے اس لیے عقیدتمند لوگ جھنڈے کو سلام کرتے ہیں اور پھونس کی جھونپڑی پر نظر نہیں کرتے۔ سماجی تحریمات کے مقدس آستانوں پر قارئین کی جبینِ نیاز کو جھکوانے کا رویّہ فنکار کی طاقت نہیں، کمزوری ہے۔ سماجی بھلمسائی کے آسن پر تو جو بھی بیٹھے گا لوگ اس کے چرن چھوئیں گے۔ لیکن فنکار ایسے آسن پر نہیں بیٹھتا۔ وہ تو فن کی پُر پیچ راہوں پر سفر کرتا ہے اور ان دیکھی اور انجانی دنیاؤں کی دریافت کرتا ہے۔ ان راہوں پر اگر اسے انسان دوستی اور سماجی خیر خواہی کے نیک اندیشوں سے ہاتھ دھونا پڑیں تو وہ ہاتھ دھو لیتا ہے۔

موضوع اور مواد کا تعلّق چونکہ زندگی اور خارجی دنیا سے ہے اس لیے اس کی بحث قدرتی طور پر اخلاقیات اور سماجیات کی حدود میں داخل ہو جاتی ہے، جبکہ ہیئت کی بحث کو جمالیات تک محدود رکھا جا سکتا ہے۔ ادب پر جمالیات اور سماجیات دونوں کے

دعوے ہمیشہ شدید رہے ہیں۔ کبھی ایک پر زیادہ زور دیا جاتا ہے کبھی دوسرے پر۔ ادبی تاریخ اسی کشمکش کی دستاویز ہے۔ جب کسی ایک دعوے پر اصرار غلو کی حد تک پہنچتا ہے تو ردِ عمل کے طور پر ایسے رجحانات جنم لیتے ہیں جو دوسرے دعوے پر اصرار کرتے ہیں۔ بڑا ادب دونوں میں توازن قائم رکھنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اواں گارد توازن کی بجائے بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، اسی لیے اس کے یہاں تجربوں کی ریل پیل ہوتی ہے۔ بڑا ادب، تجربہ، بغاوت اور اجتہاد سے کام لیتا ہے، لیکن ساتھ ہی اُن سے بلند ہو کر اُس توازن کو پا لیتا ہے جسے روایت پسند کھو چکے ہوتے ہیں اور اواں گارد پا نہیں سکتے۔

فنکار یہ توازن پیدا کرتا ہے، لیکن اس کی بنیادی دلچسپی موضوع میں نہیں ہوتی بلکہ ہیئت میں ہوتی ہے۔ فی الحقیقت وہ اپنے موضوع کے پیچھے اتنی مغز پاشی نہیں کرتا جتنی مثلاً نقاد کرتے ہیں۔ اس موقع پر موضوع اور مواد میں فرق کرنا ضروری ہے۔ جیسے کہ کسی نظم کا موضوع جنگ ہے۔ لیکن جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے موضوع نظم کے اندر نہیں ہوتا، نظم کے باہر ہوتا ہے۔ نظم کے اندر تو جنگ کے متعلق فنکار کے خیالات، احساسات، تجربات اور واقعات ہوتے ہیں۔ یہ سب مل کر نظم کا مواد تشکیل دیتے ہیں۔ یہ تو قاری ہے جو نظم پڑھ کر کہتا ہے کہ نظم کا موضوع جنگ ہے، یا نظم جنگ پر لکھی گئی ہے۔ نظم کا عنوان اگر جنگ ہے تو ہم سمجھنے لگتے ہیں کہ اس کا موضوع بھی جنگ ہے۔ جنگ کا عنوان پڑھ کر ہمارے ذہن میں چند خیالات اور تاثرات پیدا ہوتے ہیں جو لفظ جنگ کے دیئے ہوئے ہوتے ہیں۔ ہم سمجھتے ہیں کہ نظم میں ایسے ہی خیالات یا تاثرات کا بیان ہوگا جنہیں جنگ کے لفظ سے ہم منسوب کرتے ہیں۔ لیکن نظم میں اُن خیالات کا بیان نہیں ہوتا جو جنگ کا لفظ ایک عام آدمی کے ذہن میں پیدا کرتا ہے۔ نظم اُن خیالات اور تاثرات کا بیان ہوتی ہے جو شاعر کے خود کے ہیں۔ گویا نظم کا مواد وہ خیالات، تجربات، تاثرات اور واقعات ہوتے ہیں جو شاعر کے اپنے ہوتے ہیں۔ یہ نظم کا مواد ہے۔ اور جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے کہ یہ مواد نظم کا موضوع نہیں، اور موضوع کی ضد فارم نہیں بلکہ پوری نظم ہے۔ یعنی نظم تشکیل پاتی ہے مواد اور زبان سے جو باہم مل کر فارم کی تشکیل کرتے ہیں۔ گویا موضوع ایک الگ چیز ہے، اور نظم، مواد اور

اور فارم دوسری چیز۔ چنانچہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ مسجدِ قرطبہ کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے، لیکن نظم کا مواد زمان و مکان پر شاعر کا فلسفیانہ تفکر، فن اور عقیدہ کے مسئلہ پر چند خیالات، مسجد کے بے شمار ستونوں کا ذکر، شام اور دریائے کبیر کی روانی کے چند مناظر، اور ایک پوری تہذیب اور تمدن سے شاعر کے جذباتی لگاؤ کے بیان پر مشتمل ہے۔ یہ مواد ایک ایسے اسلوب اور ایسی زبان میں بیان ہوا ہے جو خود شاعر کی اپنی ہے۔ گویا نظم کا فارم، نظم کی زبان، اسلوب اور مواد ہے، لیکن نظم کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے جو نظم کے اندر نہیں بلکہ نظم کے باہر ہے۔ یعنی میرے اور آپ کے ذہن میں ہے۔ نظم کا موضوع مسجدِ قرطبہ ہے لیکن اس کا مواد مسجد کے علاوہ اور بہت سے عناصر پر مشتمل ہے۔ یہ مواد اور فارم مل کر پوری نظم بنتی ہے۔ صاف بات ہے کہ نظم کی شعری قدر POETIC VALUE موضوع میں نہیں رہی بلکہ موضوع کی ضد یعنی "پوری نظم" میں ہی ہے۔ مسجد قرطبہ پر ایک نہیں دوسری بھی سینکڑوں نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ وہ کامیاب بھی ہو سکتی ہیں اور ناکام بھی۔ لہٰذا موضوع نظم کی قدر و قیمت کا تعین نہیں کرتا بلکہ مواد اور فارم گویا پوری نظم سے نظم کی قدر کا تعین ہوتا ہے۔ چاک پر اچھی نظم لکھی جا سکتی ہے اور خدا پر لکھی گئی نظم ناکام اور بھسنڈی بھی ہو سکتی ہے۔ گویا موضوع آرٹ کی قدر نہیں اس لیے موضوع کو اچھا یا برا، خوبصورت اور بدصورت، صالح اور غیر صالح، عظیم اور حقیر میں تقسیم نہیں کیا جا سکتا۔ ایک حقیر اور غیر دلچسپ موضوع پر شاعر خوبصورت نظم لکھ سکتا ہے۔ لہٰذا کسی بھی موضوع کے متعلق ہماری پیشین گوئی کوئی معنی نہیں رکھتی۔ شاعر کو موضوعات سجھانے کی ہماری پوری سرگرمی اپنے معنی کھو بیٹھتی ہے۔ اور فنکار موضوع کو اہمیت نہ دینے میں حق بجانب ہیں۔ سماجی ناانصافی کے موضوع پر ڈکنس اور پریم چند دونوں نے لکھا۔ لیکن ڈکنس پریم چند سے بڑا فنکار ہے کیونکہ ڈکنس کا مواد اور فارم دونوں پریم چند سے بہتر ہے۔ فنکار کے لیے اور نقاد کے لیے بھی سماجی ناانصافی ایک اخلاقی قدر ہو سکتی ہے، جمالیاتی قدر نہیں۔ اسی لیے فنکار اس وجہ سے بڑا فنکار نہیں ہوتا کہ اس نے جنگ، امن، قومی آزادی اور انقلاب جیسے اہم اور شاندار موضوعات پر قلم اٹھایا۔ یہ موضوعات اس کی بڑائی کا تعین نہیں کرتے۔ ضروری نہیں کہ قومی شاعر بڑا فنکار بھی ہو۔ فنکار کی بڑائی کا تعین اس کا فن ہی کر سکتا ہے۔ فنکار کی جدوجہد موضوع کے انتخاب سے زیادہ

فارم کی تکمیل کے لیے ہوتی ہے۔

فن میں تازگی اور توانائی آتی ہے اظہار و بیان کے نئے وسائل کی تلاش سے، وہ جو نئے احساس کے لیے اظہار کے نئے وسائل کی تلاش میں نہیں نکلا وہ کسی نئے اُفق کی دریافت بھی نہیں کر سکے گا۔ جدّت پسندی پر ناک بھوں چڑھانا تضیع اوقات ہے کیونکہ کمزور لکھنے والے کی تحریر اس کی جدّت پسندی کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اس وجہ سے کہ وہ لکھنے والا ہی کمزور ہے، ختم ہو جائے گی۔ اس کے برعکس طاقتور فنکار کی جدّت پسندی اور ہیئت و اسلوب کے تجربات تخلیقِ فن کے نئے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ فنکار کا طرزِ احساس اگر نیا ہے، ایک دور کا زائیدہ ہے تو اس کے اظہار کے لیے اسے ایک نیا فارم بھی پیدا کرنا ہوگا۔ یہ ایک بے معنی بات ہے کہ پرانے فارم میں جدید شاعری ممکن ہے۔ اگر فارم سے مراد بحر، لفظیات، اسلوب، مواد اور مواد کی پیشکش کے پورے تکنیکی عمل سے لی جائے تو پھر لامحالہ نیا احساس نیا فارم لے کر آتا ہے۔ آپ زیادہ سے زیادہ ناول یا نظم کے روایتی ڈھانچہ یا آکار کو برقرار رکھ سکتے ہیں، یا مواد کی پیشکش میں روایتی تکنک کو اپنا سکتے ہیں، یعنی ناول کو جائس یا راب گرئیے یا بیکیٹ کے انداز میں لکھنے کی بجائے بالزاک یا ڈکنس کی روایت کو قبول کرتے ہیں، لیکن آپ کا ناول چونکہ ایک نئے عہد کی نئی ہوشمندی کا ترجمان ہے، اس لیے زبان، اسلوب، تشبیہوں، استعاروں، علامات، واقعہ نگاری، کردار نگاری، فضا بندی اور دوسرے بے شمار معاملوں میں نئے طریقوں کو اپنائے گا۔ فنکار کا تجربہ چونکہ اس کا اپنا ہے اور اس کے عہد کا پیدا کردہ ہے اس لیے اس کے اظہار کے لیے اسے ایک ایسا فارم بھی ایجاد کرنا ہوگا۔ جو نئے دور کے آہنگ کا آئینہ دار ہو، نئے صنعتی عہد کے ہمہمے، شہری زندگی کی گھما گھمی، بھاگ دوڑ اور تیز رفتاری کارخانوں کی چمنیاں، دھواں آلود فضائیں، انسانوں کا سیلِ بیکراں چیختے چنگھاڑتے ٹرافک کا شور و غوغا، نیون لائٹ میں جگمگاتا شہر غرض یہ کہ نئی دنیا کی ترجمانی کے لیے روایتی اسلوب کافی نہیں ہے۔ ایلیٹ نے تو یہاں تک کہا ہے کہ ہمیں ہمارے اوزان و عروض میں صنعتی عہد کے ردھم کو سمانا ہوگا۔ سب سے پہلے بادلیئر نے اپنی ان نظموں میں جو اس نے پیرس پر لکھیں، شہری فضا کو شاعری میں جذب کرنے کی کوشش کی۔ ایلیٹ آڈن رابرٹ لاویل

اور دوسرے بے شمار جدید شاعروں کے یہاں نئے صنعتی تمدّن کی نبض کی دھڑکن کو ان کی شاعری کے رنگ و آہنگ میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔ کیا ہم جدید اُردو شاعری کے متعلق یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس نے نئے صنعتی تمدّن کے آہنگ کو جذب کرنے کے لیے فارم میں انقلابی تبدیلیاں کی ہیں؟ اس سوال کا جواب دینے کے لیے ایک علیحدہ مضمون درکار ہے۔ سرِدست تو میں صرف اتنا کہہ سکتا ہوں کہ جدید شعور کی ترجمانی کے لیے ضروری ہے کہ شاعری اور نثر کے فاصلوں کو کم سے کم کیا جائے۔ یہ بات نثری نظم لکھنے سے بالکل مختلف ہے۔ میرے کہنے کا مطلب یہ ہے کہ شاعری کو نثری اظہار و بیان کے تمام وسائل پر قدرت حاصل ہونی چاہیے، اور اسے نثری اسلوب کو زیادہ شاعرانہ شدّت کے ساتھ پیش کرنا چاہیے۔ جس طرح زرعی تمدّن کا بہترین اظہار شاعری میں ہوا ہے۔ اسی طرح صنعتی تمدّن نے اپنے اظہار کے لیے نثر کا سب سے زیادہ استعمال کیا ہے۔ ناول، افسانہ اور نثری ڈرامے کی مقبولیت کی یہی وجہ رہی ہے۔ چونکہ اردو میں نثری روایت اتنی توانا نہیں جتنی کہ شاعری کی روایت رہی ہے، اس لیے جدید اردو شاعری بھی نثری بیانیہ کے اُن مختلف اسالیب سے بہرہ مند نہیں ہو سکی جو صنعتی تمدّن کی گھماگھمی کی آئینہ داری کے لیے دوسری ترقّی یافتہ زبانوں کے فنکاروں نے ایجاد کیے ہیں۔ قدیم زمانہ کے علوم متداولہ جیسے نجوم، طب، فقہ وغیرہ کی لفظیات سے شعراء فائدہ اٹھاتے تھے۔ ہمارے زمانہ کے علوم متداولہ جیسے اقتصادیات، عمرانیات، نفسیات سیاسیات کی اصطلاحیں اور تراکیب ہمارے شعور کا جزو ہیں۔ صحافت نے تمسخر سے لے کر سنجیدہ تنقید تک کے بے شمار اسالیب ایجاد کیے ہیں۔ ناول اور افسانہ نے حقیقت نگاری اور جزئیات نگاری کے ذریعہ بیانیہ کو نئی پہنائیاں بخشی ہیں۔ ضروری ہے کہ نیا شعری اسلوب اظہار بیان کے اِن تمام طریقوں سے بہرہ مند ہو اور ایک ایسا ڈکشن اپنائے جو جدید زندگی کی پہلو دار ترجمانی کے کام آسکے۔ خطابت اور غنائی پکار کی اپنی اہمیت ہے لیکن علامتیت اشاریت، طنز، مزاح، قولِ محال، جزرس، بیانیہ، بے تکلّف بات چیت اور ڈرامائی خود کلامی وغیرہ چند ایسی شعری خصوصیات ہیں جو ہمارے یہاں اپنے عدم وجود سے نمایاں ہیں۔ ہم شعر کو نثر کے قریب لانا چاہتے ہیں تو نثریت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اچھے شعر کی ایک

بہچان یہ بھی بتائی گئی ہے کہ وہ نثر سے زیادہ سے زیادہ قریب ہو لیکن نثری نہ ہو۔ ہم نثریت سے بچنے کی کوشش کرتے ہیں تو خطابت کی سیڑھیاں چڑھتے ہیں یا پھر گنجلگ اور تعقید کے جنگل میں کھو جاتے ہیں۔ شاعری کی بات جانے دیجیے۔ افسانے ابھی بیانیہ کی بنیادوں کو پورے طور پر کھنگالا نہیں تھا کہ شعریت زدہ نثرِ لطیف کا شکار ہو گیا۔ دل کے بخارات کا بیان اتنا مشکل نہیں جتنا کہ کافی کے پیالے سے اٹھتی ہوئی بھاپ کو ایک نوکیلے استعارے کے ذریعہ سڈول جملہ میں بیان کرنا۔ معمولی کو غیر معمولی اور اسفل کو ارفع بنانا فنکاری کا اعجاز ہے۔ پہاڑ کی چوٹی پر سفید ریش بزرگ کے منہ سے موجود و لاموجود اور زمان و مکان پر خلیل جبرانی تقریر کرانا اتنا مشکل نہیں جتنا تانگہ والے کی بازاری گفتگو کو خوبصورت اور دلچسپ بنانا۔ کہنے کا مطلب یہ کہ جدیدیت کی اتنی ہڑبونگ کے باوجود صنعتی دور کا تمدن جدید ہمارے یہاں اپنا شعری اور نثری فارم پیدا نہیں کر سکا۔ تھک ہار کر ہم تو یہ کہنے لگے ہیں کہ جدیدیت مر گئی حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ صنعتی تمدن کو اپنے ترجمان شاعر کا ابھی تک انتظار ہے۔!

احتجاجی ادب کا مسئلہ

تاج محل دیکھنے کی چیز ہے سو آدمی اسے دیکھتا ہے اور بار بار دیکھتا ہے اور اس کو دیکھنے کا انداز بالکل میر کا ہوتا ہے۔ دیر تلک میں اسے دیکھا کیا۔ حسن کا تجربہ اتنا شدید ہوتا ہے کہ نظارگی میں نظر غائب ہو جاتی ہے تو پھر نقطۂ نظر کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا لیکن کچھ لوگوں پر نقطۂ نظر اتنا حاوی ہوتا ہے کہ وہ نظارگی کے لطف سے آشنا ہو ہی نہیں سکتے۔ آرٹ، تعصبات کی دیواریں توڑ دیتا ہے اور ذہن فن کی نادرہ کاری کے حضور ایک عالم سپردگی میں تجربۂ حسن کو جذب کرتا رہتا ہے۔ ایک عام آدمی کا ذہن عموماً شدید تعصبات سے پاک ہوتا ہے کیونکہ کارزارِ حیات میں اسے اتنی فرصت ہی نہیں ہوتی کہ تعصبات کو پالتا پوستا رہے۔ چنانچہ امریکہ کا ہپی، فرانس کی سکول ٹیچر، بنگال کا بابو، ہریانہ کا جاٹ اور زیوروں میں لدی پھندی مارواڑ کی عورتیں موسم سرما کی خوشگوار دھوپ میں تاج کو چمکتا دیکھ کر خوش ہو جاتی ہیں۔ حیران و ششدر وہ عالم انبساط میں اسے دیکھتے رہتے ہیں۔ اُن کے پاس نقطۂ نظر نہیں محض نظر ہوتی ہے جو مشاہدہ میں گم ہو جاتی ہے۔ لیکن کچھ لوگ ایسے بھی ہوتے ہیں جو تاج کا مشاہدہ نقطۂ نظر سے کرتے ہیں۔ مثلاً جن سنگھی نقطۂ نظریہ دیکھتا ہے کہ تاج کا بنانے والا شاہ جہاں نہیں کوئی ہندو بادشاہ ہوگا۔ کمیونسٹ کا نقطۂ نظریہ ہوتا ہے جیسا کہ خروشچیف نے بیان کیا تھا کہ عوام کی کتنی محنت اور دولت ضائع گئی۔ کمیونسٹ ہی کی طرح UTILITARIAN یہ سوچے گا کہ اتنا پیسہ دھرم شالہ یا اسپتال پر لگایا جاتا تو کام لگتا۔ ساحر لدھیانوی جو کچھ سوچتے ہیں اس سے تو ہم واقف

ہی ہیں۔ دراصل یہ لوگ جو دیکھنے کی چیز ہے اسے دیکھ ہی نہیں رہے۔ الٹا یہ لوگ تو دکھا رہے ہیں اپنا نقطۂ نظر۔ تصویر دیکھنے، سنگیت سننے، شعر پڑھنے، یعنی وہ جو سرچشمۂ حُسن و نشاط ہے، اس کے حضور بیٹھنے کے کچھ آداب ہیں۔ یہ لوگ اُن آداب سے واقف نہیں۔ مارواڑی عورتیں اور ہریانہ کے جاٹ واقف ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ عام آدمی بڑی حد تک سیدھا سادا ہوتا ہے۔ جب کہ عوام کا ڈی ے گاگ اور آئی ڈیو لوگ فناٹک ہوتا ہے۔ فناٹک کی ایک نشانی تو یہ ہے کہ وہ وہاں بھی ایک تنگ و تاریک ذات کے حصار سے باہر نہیں نکلتا جہاں ذات کا فنا ہو جانا افضل ہے۔

ساحر لدھیانوی کی شاعری باوجود اس کے کہ وہ عنفوانِ شباب کی حدود سے باہر نہیں نکل سکے، مجھے پسند ہے لیکن ان کی نظم تاج محل کے متعلق میں زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتا ہوں کہ یہ ایک عامیانہ اور بازاری نظم ہے۔ بازاری کے معنی سمجھنے کے لیے ایک واقعہ پر غور کیجیے۔ ایک خوبصورت لڑکی سکوٹر کی پچھلی سیٹ پر ایک جوان لڑکے کے کندھوں پر ہاتھ رکھے بیٹھی ہوئی تھی۔ بازار میں بھیڑ تھی اور سکوٹر آہستہ چل رہا تھا ہر کس و ناکس کی نظر اس جوڑے پر پڑتی تھی۔ دو تین اوباش نوجوان قہقہے لگاتے گذر رہے تھے۔ سکوٹر جب اُن کے قریب سے گذرا تو ان میں سے ایک زور سے چلّایا "ٹیکسی" اور اس کے ساتھی زور زور سے ہنسنے لگے۔ بازاری زبان میں ٹیکسی کا مطلب ہے رنڈی جسے کوئی بھی روک کر سوار ہو سکتا ہے۔ اب اس لڑکی نے ان لوگوں کا کچھ بھی بگاڑا نہیں تھا۔ اس کا قصور صرف یہ تھا کہ وہ خوبصورت تھی اور اپنے ساتھی کے ساتھ سکوٹر پر بیٹھی ہوئی تھی اور حسن جوانی اور مسرت کا مجسمہ نظر آ رہی تھی۔ اس اوباش نوجوان کے دل میں نہ جانے کون سے غم و غصے اور حرماں نصیبی کا طوفان تھا جو ایک فحش چیخ کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ساحر کی نظم تاج محل بھی ایک ایسی ہی فحش چیخ ہے۔ وہ اس معنی میں فحش ہے کہ ایک اعصاب زدہ نوجوان جو اپنے اندرونی بپھراؤ کا سبب نہیں جانتا ایک خوبصورت مقبرے اور ایک ایسے بادشاہ کو جس نے اس کا کچھ نہیں بگاڑا اپنے غم و غصہ کا ہدف بناتا ہے۔ ایلیٹ نے ہملٹ پر تنقید کرتے ہوئے بتایا ہے کہ ہملٹ کا اندرونی اضطراب

اس معروض سے یعنی ہملٹ کی ماں ملکہ گرٹریوڈ سے جو اس اضطراب کا سبب ہے بہت زیادہ ہے۔ ملکہ گرٹریوڈ کمزور ہے اور اس کا گناہ اتنا شدید نہیں جتنا ہملٹ محسوس کرتا ہے۔ ہملٹ کا اندرونی طوفان ملکہ گرٹریوڈ کو ایک ہی تھپیڑے میں بہاتا ہوا آگے بڑھ جاتا ہے۔ ساحر کے دل میں سماجی ناانصافی کے لیے جو غم و غصہ ہے اس کے لیے بھی وہ کوئی مناسب معروض تلاش نہیں کرسکا۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ شاہجہاں کو ناکردہ گناہوں کی سزا مل رہی ہے۔ نوجوان باغی تاریخ کے ساتھ جینے کا سلیقہ کھو بیٹھا ہے اگر شاہجہاں بادشاہ تھا تو بادشاہ ہونا گناہ تو نہیں۔ ہاں بادشاہ اگر ظالم جابر اور ناانصاف ہو تو دوسری بات ہے۔ شاہیت تو پانچ ہزار سال تک دنیا بھر کا واحد سیاسی نظام رہا ہے۔ یہ سمجھنا کہ بادشاہوں کی وجہ سے جمہوریت نہ آسکی بعینہٖ ویسا ہی ہے کہ کوئی یہ کہے کہ بادشاہ نہ ہوتے تو ہزاروں سال پہلے ہر گپھا میں ٹیلی ویژن ہوتا۔ تاریخی ارتقاء کو آدمی نہ سمجھے تو ایسی ہی بے تکی باتیں کرتا ہے۔ ترقی پسندوں کی آخری منزل اشتراکی سماج کی جنّتِ ارضی ہے، لیکن اشتراکیت وجود میں ہی نہ آتی اگر انسانی تاریخ صنعتی تمدّن، سرمایہ داری، اجارہ داری اور سامراج کی منزلوں سے نہ گزرتی۔ تاریخ کو اس طرح WISH AWAY نہیں کیا جاسکتا۔ اچھی بری جیسی ہے اس کے ساتھ جینے کے آداب سیکھنے پڑتے ہیں۔ دنیا میں ایسے پاک بازوں کی کمی نہیں رہی جو چاہتے ہیں کہ آدمی بھی بغیر مجامعت کے پیدا ہو تو کیا ہی کہنا، اور کیا ہی اچھا ہوتا کہ آدمی کو بول و براز کی جھنجھٹ ہی نہ ہوتی۔ لیکن کیا کیا جائے۔ آدمی کو ان پاک باز انسانوں جیسا خدا ملنے کی بجائے خدا بھی ملا تو وہ ستم ظریف جسے مجامعت کرنے اور رہ رہ کے موتنے والا جانور پسند آیا۔

اب رہا یہ سوال کہ شاہجہاں نے تاج محل کیوں بنوایا ہ غریبوں کی محبت کا مذاق اڑانے کے لیے یا اپنی محبت کی تشہیر کے لیے۔ دونوں مقاصد اسفل ہیں اور اگر شاہجہاں کے مقاصد یہی تھے تو وہ ایک اسفل کردار کا بادشاہ تھا۔ یہی نہیں بلکہ وہ بے وقوف بھی تھا۔ کیونکہ بے وقوف عورت کا مقصد بھاری جوڑا پہن کر دوسروں کو جلانا ہوتا ہے تو وہ ایسا کہتی نہیں۔ اور تاریخ میں شاہجہاں کے ایسے بیان کی کوئی شہادت نہیں۔

TO ATTRIBUTE MOTIVES شرافت کے بنیادی اصولوں کے خلاف ہے۔ غریب کی شادی میں اگر کوئی بھڑکیلا لباس پہن کر جاتا ہے تو یہ الزام لگانا کہ وہ دوسروں کو مرعوب کرنا چاہتا ہے درست نہیں۔ اس کا مقصد بہت معصومانہ ہو سکتا ہے۔ کیا ہوا گھر غریب کا ہے، موقعہ تو شادی کا ہے۔ حسبِ موقع خوش و خرم لباس کیوں نہ پہنوں۔ پھر قبر ہے تو کوئی تختی لگاتا ہے کوئی مقبرہ بناتا ہے۔ جاں نثار اختر کی قبر کو پکّی بنانے اور تختی لگانے کے متعلّق بھی تو قبرستان کے منتظمین کے ساتھ جھگڑا ہوا تھا۔ پکّی قبر اور بڑے مقبرے میں فرق وسائل کا ہے نوعیت کے اعتبار سے خواہش میں کوئی فرق نہیں اور جہاں تک وسائل کا تعلّق ہے مغلوں کے پاس وہ دھن جمع ہوا تھا کہ ملکہ وکٹوریہ تو بیگماتِ اودھ میں سے ایک ایسی بیگم نظر آتی ہیں جن کا پاندان کا خرچ بھی پورا نہیں ہوتا تھا۔ پھر ادب آرٹ اور تہذیب کی دنیا خیسوں کی نہیں لکھ لوٹوں کی دنیا ہے۔ لکھ لوٹ لاکھ وہاں لٹاتا ہے جہاں ضرورت صرف ایک دمڑی خرچ کرنے کی ہو۔ شاہجہاں مقبرہ بناتا ہے تو پیسہ تو عوام کے پاس ہی جاتا ہے نا۔ مقبرہ بیگار پر تو نہیں بنایا۔ ہاں اگر ان بادشاہوں نے رفاہِ عام کے کام نہ کیے ہوتے تو ایسا تصرّف موردِ اعتراض ٹھہرتا لیکن رفاہِ عام کا قیاس ہمیں ہمارے زمانہ کے کاموں سے نہیں کرنا چاہیے۔ جب چھاپہ خانہ ہی نہ ہو تو گاؤں گاؤں محلہ محلّہ کتب خانوں اور مدرسوں کی بات بے معنی ہے۔ چھوٹے موٹے دواخانے ہو سکتے ہیں۔ لیکن اسپتال ایک جدید ادارہ ہے، جو تعلیم یافتہ عملہ کے بغیر ممکن نہیں۔ پرانا زمانہ ہماری طرح بڑے اداروں کا زمانہ نہیں تھا۔ زندگی سیدھی سادی تھی اور لوگ اناج کپڑا دوا دارو کے معاملہ میں خود کفیل ہوتے تھے۔ تعلیم گھروں پر ہوتی تھی اور مدرسوں کا نظام بھی آج کی یونیورسٹی کی طرح پیچیدہ نہیں تھا۔ ہمارے شہر بڑے ہیں اور ہم شہروں میں میلوں کا فاصلہ طے کرتے ہیں کیونکہ ہم پیٹرول کے عہد میں جیتے ہیں۔ اگر پیٹرول نہ ہو تو ہم شہروں کا نظم و نسق بھی قائم نہیں رکھ سکتے۔ اس سے پیشتر کہ پولیس اور فائر بریگیڈ پہنچے، پورا فساد زدہ علاقہ لاشوں کا انبار اور راکھ کا ڈھیر بن سکتا ہے۔ لہٰذا بیس ہزار کی آبادی والے ایتھنس کی شہری جمہوریت کا مقابلہ کروڑوں کی آبادی والے جمہوری ممالک سے

کرنا بھی ایک بے تکی بات ہے۔ نظم و نسق قائم رکھنے کے لیے خود بادشاہوں کو گھڑ سواری کرنی پڑتی تھی اور موقعۂ واردات پر پہنچنا پڑتا تھا۔ آج یہ ممکن ہے نہ ضروری۔ امیرِ فوج یا امیرِ ریاست دور بیٹھے ہوئے بھی اپنا کام کر سکتے ہیں۔ جب تک بادشاہ گھوڑوں پر سوار جھلستی دھوپ میں ریگستان عبور کرتے رہے، سلطنت قائم رہی۔ جب تانگہ میں رنڈیوں کو لے کر گلی کوچوں میں گھومنے لگے تو ازدتی تا پالم تاریخ وفات سلطنت قرار پائی۔ کہنے کا مطلب یہ کہ کسی کو گردن زدنی قرار دینے کے لیے معقول وجوہات ہونی چاہئیں۔ ایسی معقول وجوہات نہ ساحر کے پاس ہیں نہ خروشچیف کے پاس تھیں۔ لہٰذا تاج محل کو دیکھ کر خروشچیف نے جو کچھ کہا وہ کمیونسٹ دانشوروں کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہے۔ روس میں تاشقند، سمرقند اور بخارا کی تاریخی یادگاروں کے متعلق سیاحتی کتابوں میں جو کچھ لکھا جاتا ہے وہ تاریخ کی ایسی مسخ شدہ شکل ہے کہ معلوم ہوتا ہے روس میں ہر مورخ پروفیسر اوک کی ذہنیت کا آدمی ہے۔ کمیونسٹوں کے نزدیک تاریخ تو انقلاب ہی سے شروع ہوتی ہے۔ باقی جو کچھ تھا جانگلو پن اور بربریت تھی۔ فناٹسزم چاہے کمیونسٹوں کا ہو چاہے جن سنگھیوں کا، تاریخ کو ہمیشہ لہولہان کرتا رہا ہے۔

فن پارے کی تخلیق کا سبب مصرع طرح سے لے کر طرحدار لونڈی کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ آرٹ سے لطف اندوز ہونے کے لیے فنکار کے مقصد کی آگہی ضروری نہیں، اور ویسے بھی کسی کی نیت سے کون واقف ہو سکتا ہے تاوقتیکہ نیت کا اظہار نہ ہو۔ فنکار کے پاس دولتِ تخیل ہوتی ہے اور شعر گوئی کا شوقِ فضول۔ شاہجہاں کے پاس دولتِ دنیا تھی اور عمارتیں بنانے کا شوق۔ اب آپ کا اور میرا کام تو یہ رہ جاتا ہے کہ ہم شعر پڑھیں اور تاج دیکھیں۔ آخر تاج محل مظہر حسن و محبت ہے۔ قتل گاہ نہیں۔ فتور تاج محل میں نہیں، اس آدمی کی چشمِ تخیل میں ہے جو سقف و بام پر غریبوں کے خون کے دھبے دیکھتا ہے۔ ایسا تخیل بیمار ہوتا ہے کیونکہ وہ حقیقت کو دیکھ نہیں پاتا، اور حقیقت اس کے مخبوط الحواس ذہن کی پرچھائیوں میں گم ہو جاتی ہے۔ شاعری میں گلی لاشوں، گدھوں اور قبرستانوں کا ذکر نظم کو بیمار نہیں بناتا، بلکہ بیمار نظم وہ ہوتی ہے جس کا مرکزی احساس بیمار ہوتا ہے۔ آندرے مارویل کی

نظم ''نٹ کھٹ حسینہ کے نام'' کا حوالہ دے کر ایلیٹ نے بتایا ہے کہ گو نظم میں موت، قبر اور گلتی لاشوں کا ذکر ہے لیکن نظم کا بنیادی احساس زندگی مسرت اور حسن کا احساس ہے۔ شاعر اپنی شوخ محبوبہ سے کہتا ہے کہ وہ اپنے خوبصورت بدن کو عصمت مآبی کی خاطر کب تک بچائے رکھے گی۔ ایک وقت وہ آئے گا جب وہ قبر میں کیڑوں کی خوراک بنے گا۔ یہی تو وقت ہے کہ اس سے سیراب ہوا جائے۔ ساحر کی نظم کا بنیادی احساس بیمار ہے کیونکہ وہ ایک ایسے مخبوط الحواس اور افسردہ خاطر ذہن کا زائیدہ ہے جو کہیں بھی ہو، جام مسرت کو زہرناک کر سکتا ہے۔ اگر ساحر ایک ایسی نظم لکھتے جیسی کہ دوئم درجہ کے کم سواد شاعر یتیم کی عید، مفلس کی دیوالی، تاج ایک بھوکے کی نظر میں، تو بات دوسری ہوتی۔ بھوکے آدمی کو تاج کریم کیک نظر آتا تو طنز کا لطف بھی پیدا ہو سکتا تھا۔ خدا نے زندگی کو برداشت کرنے کے لیے آدمی میں حس ظرافت بھی رکھی ہے۔ آدمی المناک ترین واقعہ پر بھی ہنس سکتا ہے اور قہقہہ زندگی کی علامت ہے۔ افلاس، غربت، بھوک پر نظیر اکبر آبادی کی نظمیں اسی لیے اوّل درجہ کی نظمیں ہیں کہ ان میں مزاح جذباتیت پر غالب ہے۔ دوسرے شاعر ان موضوعات پر لکھتے وقت روتے بسورتے ہیں۔ وہ اتنا نہیں دیکھ سکتے کہ عید اور دیوالی کے روز غریب سے غریب آدمی بھی خوشیاں مناتا ہے۔ وہ خواہ مخواہ اس غم میں ہلکان ہوتے ہیں جو غریب آدمی کا نہیں، محض ان کے ذہن کا زائیدہ ہے۔ تہواروں کا لطف تونگروں سے نہیں غریبوں سے پوچھیے۔ امیر کا تو ہر روز روزِ عید اور ہر شب شبِ برات ہوتی ہے، اسی لیے تہوار کوئی نیا پن نہیں رکھتے۔ لیکن غریب کے لیے تو عید سال میں ایک بار ہی آتی ہے۔ یہی دن نئے کپڑوں اور نئے جوتوں کا ہوتا ہے۔ دیوالی کا دن دیے جلانے اور ہولی کا دن رنگ اچھالنے کا ہوتا ہے۔ پاپی پیٹ کو بھول کر آدمی جس طرح ناچتا کودتا اور اچھلتا ہے اسے دیکھ کر اس قوتِ حیات کا احساس ہوتا ہے جسے غربت محنت بیماری اور غم مغلوب نہیں کر پاتے۔ شاعروں کو آدمی باسیوں کے میلوں ٹھیلوں میں جا کر دیکھنا چاہیے کہ برہنہ پا وہ میلوں کی مسافت طے کرتے ہیں اور تمام رات ڈھول کی دھمک اور بانسری کے سُروں پر کیسے

پر جوش اور ولولہ خیز ناچ ناچتے ہیں۔ جوان لڑکیاں سستے آئینوں اور کنگھیوں کو جس شوق سے خریدتی ہیں۔ اتنے شوق سے کسی کروڑپتی کی بیوی نے بھی کیا شاپنگ کی ہوگی۔ حقیقت جیسی ہے اسے دیکھنا چاہیے اور ٹھیک سے دیکھنا چاہیے۔ مفلس کی عید اور غریب کی دیوالی والے شاعر حقیقت کو نہیں اپنے ذہن کی پرچھائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ اگر ساحرؔ تاج محل ایک غریب بھوکے کی نظر میں' قسم کی نظم لکھتے تو اس پر دوسرے ڈھنگ سے غور ہوتا۔ لیکن تاج کو دیکھ رہا ہے ایک نوجوان عاشق جو اپنی محبوبہ کے ساتھ شام گزارنے آیا ہے۔ بس اتنی سی بات سے نظم ایک دوسرے انداز کی نظم بن جاتی ہے۔ بھوکے بھجن نہ ہو تو پھر پریم کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بھوکا چاند اور سورج کو کس نظر سے دیکھتا ہے وہ نظیرؔ اکبرآبادی جانتے ہیں اس لیے وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ بھوکے کی نظر سے کون کون سی چیزوں کو دیکھا جا سکتا ہے۔ چنانچہ جب وہ دنیا کے سیر سپاٹے کو نکلتے ہیں تو بھوکے کی صحبت پسند نہیں کرتے۔ نوجوان اپنے محبوب کے ساتھ تاج محل دیکھنے آیا ہے، تو وہ غریب تو ہو سکتا ہے لیکن بھوکا نہیں۔ اگر بھوکا ہوتا تو اس کی باتوں کا دوسرا رنگ ہوتا۔ اگر وہ کہتا کہ تاج محل تو مجھے تنور نظر آتا ہے تو ہم اس کی بات سمجھ سکتے۔ لیکن نوجوان تو اپنی محبوبہ سے دوسری ہی بات کہہ رہا ہے وہ محبوب سے کسی دوسری جگہ ملنے کو کہہ رہا ہے کیونکہ وہ سمجھتا ہے کہ بزمِ شاہی میں غریبوں کا گذر کوئی معنی نہیں رکھتا۔ نوجوان پر اپنے غریب ہونے کا احساس اس قدر حاوی ہے کہ وہ خللِ دماغ کی حالت میں پہنچ گیا ہے۔ باوجود اس کے کہ وہ دیکھتا ہے کہ تاج محل کے گوشہ گوشہ میں لوگ جوتیاں چٹخاتے پھر رہے ہیں، اور بچے کھیل رہے ہیں اور عورتیں لنچ باکس سے کھانا نکال رہی ہیں، اس کے ذہن سے بزمِ شاہی اور سطوت شاہی کا اثر دور نہیں ہوتا۔ ایسی فضا میں اگر کسی کو شاہجہاں کا خیال آتا بھی ہے تو ایک پُرجلال بادشاہ کے طور پر نہیں بلکہ ایک کریم النفس بزرگ کے طور پر جس کے فیض کا چشمہ آج تک جاری ہے اور وہ ایک مہربان باپ کی طرح لیٹا ہوا دیکھتا رہتا ہے کہ لاکھوں لوگ آتے ہیں اور اپنے دامن کو مسرت کی کلیوں سے بھر جاتے ہیں۔ لیکن غربت نے نہیں بلکہ غربت کے

مبالغہ آمیز احساس نے نوجوان کو اس قدر اعصاب زدہ کر دیا ہے کہ اسے بادشاہ کے نام ہی سے چڑ ہو گئی ہے۔ شاہیت اس کے لیے تاریخی فینومینا نہیں بلکہ شخصی حادثہ بن گئی ہے۔ گویا دنیا کے بادشاہوں نے خاص طور پر اسے ستانے اور غریب رکھنے کے لیے جنم لیا تھا۔ یہ نوجوان آہستہ آہستہ اس تناظر کو کھو رہا ہے جس کے بغیر آدمی کاروبارِ جہاں کو سمجھ ہی نہیں سکتا۔ اس کی نظر نظریہ میں گم ہو رہی ہے اور نظریہ اتنا تنگ اور یک طرفہ بن رہا ہے کہ وہ زندگی کے رنگا رنگ مظاہر کی گرفت نہیں کر سکے۔ وہ وہی سمجھے گا جو وہ سمجھنا چاہے گا اور وہی دیکھے گا جو اس کا پُر فریب ذہن اسے دکھائے گا۔ غربی اس کے لیے ایک سماجی صورتِ حال نہیں بلکہ ایک نفسیاتی پیچیدگی بنی گئی ہے اور وہ سمجھتا ہے کہ وہ دنیا کا پہلا اور واحد غریب انسان ہے۔ جذباتیت، خود ترحمی اور مساکیت اس نفسیاتی الجھن کی علامات ہیں۔ وہ غربت کے زخم کو کرید کر مزے لیتا ہے اور ان لمحاتِ مسرت کو بھی جو اسے میسر ہیں بے معنی غم و غصہ سے تلخ کام بناتا ہے۔ غریب سے غریب آدمی بھی اپنی محبوبہ کو پا کر خود کو دنیا کا خرم ترین اور خوش قسمت ترین آدمی سمجھتا ہے اور وصلِ محبوب کے سامنے اسے دنیا کی ہر دولت اور ہر مسرت ہیچ معلوم ہوتی ہے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ انسان کی خوشی کا سرچشمہ اقتصادی آسائشیں نہیں بلکہ بھرپور انسانی تعلقات ہیں۔ ایک وہ ہیں جو سنجاب و سمور کی چادر پر بے قرار راتیں گذارتے ہیں اور دوسرے وہ ہیں جو اپنی باہوں میں کائنات کا غم لیے ایک دوسرے سے لپٹ کر پیار کی نیند سوتے ہیں۔ غربت آج کا نہیں، ہزاروں سال پرانا انسانی مسئلہ ہے۔ اس مسئلہ کو حل تو ہونا ہی ہے اور انسان کی پیش قدمی زیادہ منصفانہ سماج ہی کی طرف رہی ہے۔ لیکن میں یہ تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہوں کہ جب تک یہ مسئلہ حل نہیں ہوتا انسان انسانی زندگی گزارنے کا اہل نہیں بنتا۔ دنیا کی نوے فی صدی آبادی جو ہزاروں سال سے قلت، غربت اور محنت کی زندگی گذارتی آئی ہے اس کی زندگی نانِ جویں کے لیے حیوانی مشقت ہی کی زندگی رہی ہوتی تو وہ ایسی بربریت کا شکار ہوتی کہ بطور انسانوں کے ہم اُن پر غور تک نہ کر سکتے لیکن باوجود غربت کے ان کی ایک سماجی اور تہذیبی زندگی تھی۔ میلے ٹھیلے تہوار اور رسم و رواج تھے۔

اُن کے اپنے گیت کہانیاں اور ناچ تھے۔ دنیا کے عظیم ترین مذاہب انہی غریب لوگوں میں
پھلتے پھولتے رہے ہیں۔ محض اس وجہ سے کہ تاریخ میں انسانی سماج کا ایک بڑا حصہ
غربت کی زندگی جیتا رہا ہے میں اسے تہذیبی، اخلاقی، روحانی اور سماجی سرگرمیوں سے محروم
دیکھنا پسند نہیں کروں گا۔ نحیف البیان اور فنا پذیر ہونے کے باوجود، نامہربان کائنات
اور ایسی دنیا جس میں انسان انسان کا شکاری ہو جینے کے باوجود، آدمی مسرت کی کلیاں
چنتا رہا ہے۔ حسن و شباب، وصالِ محبوب اور لذتِ جسم برگزیدہ انسانوں کی میراث نہیں۔
عورت سے قریب ہو کر آدمی خدا تک سے دور ہو جاتا ہے اسی لیے تو دنیا کے اکثر مذاہب
خدا دوستوں کو عورت کی لت سے پرہیز کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ ایک کامیاب اور
پُر نشاط شبِ وصل گزارنے کے بعد ایک معمولی آدمی میں بھی جو مردانہ خود اعتمادی سرشاری
اور سرور پیدا ہوتا ہے، وہ سخت محنت اور غربت کے باوجود اس کی آنکھوں میں زندگی کے
دیوں کی لو بجھنے نہیں دیتا۔ یہ بات منٹو اور بیدی جانتے ہیں، ساحر نہیں جانتے۔ وہ تو
سمجھتے ہیں کہ عورت ہمیشہ کار اور ہیرے کے خواب دیکھتی ہے۔ بیدی جانتا ہے کہ توانا بانہوں
کا سہارا مل جائے تو عورت سارے جہاں کے دکھوں کو اپنانے کا حوصلہ رکھتی ہے۔ محنت کش
گرانڈیل جوان زندگی کی صعوبتوں کو جھیلنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ وہ چھوئی موئی کا پودا
نہیں ہوتے کہ فراے ٹ بھرتی کار گزر جائے تو افسردہ خاطر ہو جائیں۔ ان کے پاس کچھ نہیں
ہوتا اس لیے جو کچھ انھیں ملتا ہے اسے نعمتِ غیر مترقبہ سمجھتے ہیں اور جو کچھ نہیں ہے اس کی
رائگاں تمناؤں میں قوتِ حیات صرف نہیں کرتے۔ لہٰذا ساحر کی نظم کا نوجوان وصلِ محبوب سے
شاد کام نہیں تو قصور تاج محل کا نہیں، خود اس کی بیمار شخصیت کا ہے جو ایک خوبصورت
ماحول میں محبوب سے قریب ہونے کے باوجود اپنی غربت کو بھول نہیں سکتی۔ وہ کہتا ہے "میری
محبوب کہیں اور ملا کر مجھ سے" لیکن کہیں اور ملنے سے کیا فائدہ جب کہ وہ جہاں بھی جائے گا
اپنے اس ذہن کو ساتھ لے جائے گا جو بنیادی طور پر ایک خود پرست آدمی کا ذہن ہے۔ ایک
ایسا ذہن جو اپنی ذات کے حصار سے نکل کر غیر ذات میں، محبوب، آرٹ اور فطرت میں
خود کو گم نہیں کر سکتا۔ رمیش مہارشی سے ایک تونگر نے عرض کی کہ جی چاہتا ہے کاروبارِ جہاں

چھوڑ کر جنگل میں چلا جاؤں۔ مہارشی نے کہا کہ سب کچھ چھوڑ دو گے، اپنا ذہن تو ساتھ لے جاؤ گے۔ خرابی کاروبار جہاں میں نہیں تمہارے ذہن میں ہے۔ ایک زین حکایت ہے کہ ایک بدھ سادھو اور اس کا چیلا سفر کرتے ہوئے ایک ندی پر پہنچے ایک خوبصورت لڑکی ندی پر نہا رہی تھی۔ اس نے سادھو سے کہا مجھے گود میں اٹھا کر دوسرے کنارے پر پہنچا دو۔ سادھو نے پہنچا دیا۔ چیلا بہت پریشان ہوا اور دور تک ایک عجیب اضطرار کے عالم میں سادھو کے پیچھے پیچھے چلتا رہا۔ جب نہ رہا گیا تو بولا۔ "یہ تم نے کیا غضب کیا۔ برہم چاری ہو کر ایک نیم برہنہ لڑکی کو گود میں اٹھا لیا، سادھو نے کہا۔ ہاں۔ میں نے لڑکی کو اٹھا کر اسے دوسرے کنارے پر چھوڑ دیا، لیکن تم تو ابھی تک اسے اپنے اعصاب پر سوار کیے ہوئے ہو۔" بعینہٖ یہی حال نظم کے نوجوان کا ہے۔ وہ کہیں بھی جائے اس کا طبقاتی ذہن اس کے ساتھ ہی رہے گا۔ وہ ہر بات کو موڑ دے کر اپنی غربت یا شاہوں کی سطوت، یا تونگروں کی نخوت کی طرف لے جائے گا۔ آدمی رات دن اپنے دشمن ہی کا خیال کرتا رہے۔ اس سے بڑھ کر حریف پر دشمن کی فتح کیا ہوگی۔ آدمی کی اس سے بڑی بدنصیبی کیا ہوگی کہ وہ لمحات جو محبوب سے راز و نیاز کی باتوں کے لیے وقف تھے، وہ بھی ذکرِ رقیب کی نذر ہو جائیں۔ لیکن OBSESSIVE شخصیت کا یہی المیہ ہے کہ وہ اس خیال سے نجات نہیں پا سکتا جو اس کے ذہن پر حاوی ہو گیا ہو۔

ایک بات اور پیشِ نظر رہنی چاہیے کہ محبت ذات سے غیر ذات کی طرف سفر ہے جس کے نتیجے کے طور پر آدمی خود کو مرکزِ کائنات سمجھنے کی بجائے جزوِ کائنات سمجھتا ہے۔ محبت میں آدمی اپنے تجربہ کو دوسرے انسانی تجربات سے منسلک کرتا ہے۔ اسی لیے محبت گیت سنگیت، رقص اور حسنِ فطرت کے پس منظر میں پھلتی پھولتی ہے۔ عورت کو کھاٹ پر لے کر سو جانے کے لیے تو محض کھاٹ ہی چاہیے لیکن محبوب کے ساتھ تہواروں، موسموں، تفریحوں، اور مناظرِ فطرت سے لطف اندوز ہونے کے لیے نہ صرف کھاٹ سے بلکہ اپنی خود پرست شخصیت کے حصار سے بھی باہر نکلنا پڑتا ہے۔ کسی کا ہاتھ ہاتھ میں ہو تو دنیا غم خانہ نہیں رہتی۔ نگار خانہ بھی بن جاتی ہے۔ محبت ندیوں، تالاب کے کناروں، کھنڈروں اور تاریخی

عمارتوں میں کیسے گل کھلاتی ہے اس کا تھوڑا بہت اندازہ براؤننگ کی عشقیہ شاعری سے آپ کو ہو جائے گا۔ میں یہ بات قبول کرنے کو تیار نہیں کہ یہ سب پیٹ بھروں کی عیاشیاں ہیں۔ غریبوں کو یہیں محبت اور انسانیت سے محروم بنا ناپسند نہیں کرتا۔ غریب بھی بہرحال انسان ہی ہوتا ہے اور انسانی سطح پر ہی جیتا ہے۔ غیظ و غضب کے ادب کی یہی مصیبت ہے کہ وہ مظلوم کو غیر انسانی اور بہیمانہ سطح پر لا کر احتجاج کرتا ہے۔ غربت میں تو آدمی کا کردار نکھرتا ہے اور اس میں بے نیازی، خود اعتمادی، اور جفاکشی کی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ اسی لیے صوفیوں، درویشوں اور پیغمبروں نے غربت کو پسند کیا ہے۔ مفلوک الحالی البتہ آدمی کو روند کر رکھ دیتی ہے۔ غربت اور مفلوک الحالی میں فرق ضروری ہے۔ چین کے متعلق تو موراویا نے بتایا ہے کہ اس نے غریبی کے مسئلہ کو اس طرح حل کیا ہے کہ غربت کو عام کر دیا ہے اور اسے طریقۂ زندگی میں بدل دیا ہے۔ مادی آسائشوں کی آرزومندی، بورژوازیت اور مادہ پرستی نہیں تو اور کیا ہے۔ بہرحال کہنے کا مطلب یہ کہ ساحر کی نظم اگر کچلے ہوئے طبقہ کا احتجاج پیش کرتی ہے تو احتجاج کو کامیاب اور اثر آفریں بنانے کے لیے شاعر کو جن وسائل کا استعمال کرنا چاہیے تھا وہ نہیں کر سکا۔ اس نے بندوق غلط آدمی کے کندھے پر رکھی اور غلط چیز کو نشانہ بنایا۔ تاج محل کے سامنے ایک غریب کو اپنی محبوبہ کے ساتھ کھڑا کرنے کی بجائے تاج محل ہوٹل کے سامنے ایک مفلوک الحال آدمی کو اپنے بھوکے بچوں کے ساتھ کھڑا کیا ہوتا تو احتجاج کی وجہ جواز نکلتی۔ سماج میں دولت کی غیر مساوی تقسیم اور ناانصافی کے اتنے مظاہر ہیں کہ انقلابی شاعر کو ایجاد بندہ سے کام لینے کی ضرورت ہی نہیں۔ مفلوک الحالی آدمی کی زندگی سے کیا سلوک کرتی ہے اور اسے کیسی حیوانی سطح پر جینے پر مجبور کرتی ہے اس کا حقیقت پسندانہ بیان بھی لرزہ خیز ثابت ہو سکتا ہے۔ غربت اور افلاس ایسے مسائل نہیں جن پر آدمی مطمئن ہو کر بیٹھ رہے۔ وہ ادب اہم ہے جو آدمی کی طمانیت کو ضرر پہنچاتا ہے۔ لیکن ایسے ادب کو اپنا مواد سوچ سمجھ کر انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کردار پرولتاریہ کا لے کر اسے متوسط طبقہ کا خود پسند نرگسی ذہن دینے سے گھپلا پیدا ہوتا ہے۔ اکثر احتجاجی اور انقلابی ادب خطیبانہ للکار سے کام لیتا ہے۔ اس سے ایک فائدہ

یہ ہوتا ہے کہ وہ حکایتی ANECDOTAL یا استدلالی ARGUEMENTATIVE طریقہ، کار کی راہ میں جو خدشات رہے ہیں ان سے محفوظ رہتا ہے۔ ساحر نے نظم میں استدلالی طریقہ، کار اپنایا۔ تاج محل میں الفت بھری روحوں کا گذر کیوں نہیں ہو سکتا اس کے اسباب بیان کیے۔ ساحر کے دلائل کس قدر عقلی ہیں یہ جاننے کے لیے عقل کی کسوٹی ہی کو کام میں لانا پڑے گا۔ اگر شاعر کا استدلال کمزور ہے تو محض مقصدیت کے نیک ہونے سے کام نہیں چلے گا۔ شاعری میں انہی خیالات کی اہمیت ہے جو یا تو فلسفیانہ سوچ بچار کا نتیجہ ہوں یا ان تجربات سے پھوٹے ہوں جو کم از کم اتنے انسانی تو ہوں کہ بطور انسانوں کے ہم ان میں شریک ہو سکیں۔ شاعر کا ہولناک سے ہولناک تجربہ بھی قاری کو قبول ہوتا ہے۔ بشرطیکہ وہ زندگی کا تجربہ ہو اور شاعر کے اٹکل انارکسٹ ذہن کی ناگوار خیال آرائی نہ ہو۔ تاج محل کا ARGUEMENT درست اور عقلی نہیں ہے۔ اگر شاعر کے پاس زوردار دلائل نہیں تھے تو بہتر تھا کہ وہ جابر شاہیت کے خلاف خطیبانہ نظم لکھتا ظلم و جبر کے خلاف احتجاج اور بغاوت ایک فطری اور جبلی چیز ہے۔ وہاں فکر و استدلال کی ضرورت نہیں۔

فنکار کا کام محض نقطہ، نظر کے گھومنا ہوتا تو بات اتنی پیچیدہ نہ ہوتی۔ وہ اخباری بیان اور قارئین کے خطوط میں بھی اپنا نقطہ، نظر پیش کر سکتا تھا۔ لیکن اسے تو اپنا نقطہ، نظر فن پارے میں سمونا پڑتا ہے اور فن پارے کے مواد کی اپنی جدلیات ہوتی ہے جو نقطہ، نظر کے ساتھ ہمیشہ ہمدردانہ سلوک نہیں کرتی۔ اب شاعر ملت ہی کو لیجیے۔ قوم کو بیدار کرنے کے لیے انھوں نے شجاعت اور امامت اور درویشی اور قلندری کے گن گائے۔ طوطا مینا کی جگہ شاہین کی علامت پسند کی تو لپٹنا جھپٹنا، جھپٹ کر پلٹنا، لہو گرم رکھنے کا تھا اک بہانہ، میں لوگوں کو فاشزم نظر آیا۔ جہاں تک پرندوں کی دنیا کی بات تھی بات غلط نہیں تھی، لیکن انسانی سطح پر ایسے مشاغل کو فاشزم کی آگ میں جلے ہوئے لوگ مشکوک نظروں سے دیکھیں تو ان کی مجبوری ہے۔ علامت کی بھی اپنی جدلیات ہے۔ وہ نئے معنی سمجھاتی جاتی ہے۔ فنکار کو خیال رکھنا پڑتا ہے کہ علامتی معنی حقیقی سطح پر ایسی الجھن

پیدا نہ کریں کہ فنکار کا عندیہ مجروح ہو۔

شاعری کے لیے انقلاب برائے شعر گفتن اتنا ہی خوب رہا ہے جتنا کہ تصوف۔ خدا اور عورت کی مانند انقلاب بھی شعراء کے لیے ایک MYSTIQUE کا مقام رکھتا ہے۔ شعری تخیل چونکہ استعاروں اور علامتوں کی زبان اور ابہام کے دھندلکوں کی فضاؤں میں حرکت کرتا ہے اس لیے موضوع کی سریت قدغن نہیں بلکہ سمند تخیل کا تازیانہ بنتی ہے۔ یہ بات فکشن اور ڈراما کی دنیا میں ممکن نہیں جہاں جذباتی اور اخلاقی کشمکش کو اس کی منطقی انتہا تک پہنچایا جاتا ہے۔ ظلم اور ناانصافی کے خلاف مظلوم کی بغاوت اور اس بغاوت کے زائیدہ غم، غصہ، انتقام، امید اور نشاطِ زیست کی آرزومندی کے جذبات انسان کے اہم اور توانا جذبات ہیں، اور ان جذبات کی ترجمان شاعری بڑی شاعری کے تمام تخلیقی امکانات رکھتی ہے۔ انصاف، آزادی، مساوات اور انسانی حقوق کے لیے جدوجہد میں شاعر کی دلچسپی کا سراغ مغرب میں رومانی تحریک اور مشرق میں صوفیانہ شاعری کی آزادمنشی میں تلاش کیا جا سکتا ہے شاعر میں جو ایک قسم کی رومانی آدرش پسندی ہوتی ہے وہ ہمیشہ ظالم کے خلاف مظلوم کی اور نظامِ پیر کے خلاف نظامِ نو کی بغاوت اور عوام کی بیداری اور طاقت کی پراسراریت اور سرکشوں کی رزم آرائی اور خونِ شہیداں میں نیا جنم لیتی ہوئی انسانیت سے تخلیقی تحریک پاتی ہے۔ سنبھلی ہوئی خطابت ان موضوعات پر بڑی گلکاریاں کر سکتی ہے۔ ان موضوعات پر طبع آزمائی کے لیے فکر و فلسفہ سے زیادہ جذبہ کی وارفتگی، بشارتی غنائیت اور تخیل کی اڑان کی ضرورت پڑتی ہے۔ علی گڈھ کے وہ فلسفہ پرست اور اقبال پرست پروفیسر جو جوش کی شاعری کو بے مغز کہتے ہیں وہ اس نکتہ سے واقف نہیں کہ انقلابی شاعر کا سروکار موضوع کی دانشورانہ وضاحت سے نہیں بلکہ شاعرانہ پیش کش سے ہوتا ہے۔ شاعر موضوع کی فلسفیانہ گرفت کی بجائے اس کی رومانیت اور سریت سے کھیلتا ہے۔ اقبال نے بھی یہی کھیل کھیلا ہے۔ اور جوش یہ کھیل کھیلنا جانتے ہیں۔ فرق مغز کا نہیں خطابت کی نوعیت کا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ شعر و ادب کی روایت ایک بھری پری دنیا میں بھرے پُرے

آدمی کی پیش کش کی روایت رہی ہے، یعنی ایک ایسا آدمی جو اپنے تاریخی ورثہ اور گردوپیش کی فطری، تہذیبی اور سماجی دنیا کو ردّ و قبول کے جدلیاتی عمل سے گذارنے کے بعد اپنے لیے ساز گار بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ پرولتارین بغاوت کا ادب نیا ہے۔ زیادہ تر یہ متوسط طبقہ کے شاعروں کا لکھا ہوا ہے۔ اگر مزدور شاعری کرتے تو شاید وہ لوک کویتا کے فادم کا استعمال کرتے، اور لوک کویتا کی رسومات کو اپنی عوامی جدوجہد کا ترجمان بناتے۔ دنیا کے دوسرے ملکوں میں ایسا ہوا ہے۔ لوک گیت کو عوامی شاعروں نے انقلابی مقاصد کے لیے کامیابی سے استعمال کیا ہے۔ ایسی باغیانہ اور انقلابی شاعری احتجاجی، خطیبانہ، طنزیہ اور غنائیہ ہوتی ہے۔ ظالم کو DEFINE کرنے کی ضرورت نہیں پڑتی کیونکہ اسے سب جانتے ہیں۔ یہ شاعری کھلی پیکار کی شاعری ہوتی ہے۔ فریقین آمنے سامنے ہوتے ہیں۔ جنگ میں ہتھیار کی مانند شاعری میں ہر شعری حربہ کا استعمال جائز سمجھا جاتا ہے۔ جاگیردار یا سرمایہ دار یا سامراج کو جس نام سے بھی شاعر چاہتا ہے یاد کر سکتا ہے۔ اپنی مظلومیت یا ظالم سے نفرت و حقارت کا اظہار براہِ راست اور شدت سے ہوتا ہے۔

ایسا ادب اچھا بھی ہوتا ہے اور برا بھی، لیکن اس کی اچھائی اور برائی کا دارومدار فن پر ہوتا ہے فکر پر نہیں۔ لہٰذا گیت اگر اچھا ہے تو کوئی نہیں پوچھتا کہ اس کا فکری سرمایہ کیسا اور کتنا ہے۔ عوامی ادب کے علی الرغم وہ باغیانہ شاعری جو اعلیٰ اور کلاسیکی ادب کے شعرا کرتے ہیں فکر و نظر کے مسائل پیدا کرتی ہے کبھی تو یہ بغاوت مابعد الطبیعاتی ہوتی ہے جیسی کہ خیام، شیلی، اور دوستووسکی ہیں، کبھی مروجہ اخلاقیات کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ بائرن، آسکر وائلڈ، موپاساں اور منٹو ہیں، کبھی سماجی اور سیاسی نظام کے خلاف ہوتی ہے جیسی کہ ابسن، برنارڈ شا، اور کمیونسٹ دانشوروں میں، بغاوت رومانی بھی ہوتی ہے اور مابعد الطبیعاتی بھی، کمیونسٹ بھی اور انارکسٹ بھی، اخلاقی بھی اور مذہبی بھی، ——— اقدار کے خلاف بھی ہوتی ہے، افکار کے خلاف بھی، افراد کے خلاف بھی اور سماجی اور سیاسی نظاموں کے خلاف بھی۔ بغاوت فی نفسہٖ فنکار کو اہم نہیں بناتی تاوقتیکہ اقدار کا شعور اور فکر کی گہرائی اس کے باغیانہ رویّہ کو معنی خیز اور بصیرت افروز نہ بنائے۔ وہ فنکار جو اقدار

کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ اقدار کی بحث کے دروازے بھی وا کرتا ہے۔ اچھی باغیانہ شاعری میں شاعر کے باغیانہ رویہ کا فکری جواز موجود ہوتا ہے جیسا کہ خیام کے یہاں ہے جو پورے کاروبارِ جہاں کو قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ اسی طرح رقیع باغیانہ شاعری میں تاریخ، تمدن، اخلاقیات، مذہب اور سماج کو قبول نہ کرنے کا جواز موجود ہوتا ہے۔ سطحی باغیانہ شاعری میں محض پوز ہوتا ہے۔ یعنی آدمی بغاوت کا محض اعلان کرتا ہے یعنی وہ کہتا ہے کہ اسے خدا یا تمدن یا تاریخ یا سماج قبول نہیں۔ خدا یا تمدن یا سماج کے خلاف جذبۂ بغاوت کو تخلیقی تجربہ میں بدلنے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسا شعری خاکہ POETIC PATTERN تشکیل کیا جائے جس میں جذبۂ بغاوت ٹھوس شکل میں ایک پہلو دار تجربہ کی صورت ظاہر ہو۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان کے لیے خیام ویران کھنڈر پر فاختہ کی آواز کو الفاظ میں قید کرتا ہے۔ یہاں احساس فکر میں ڈھلتا ہے اور فکر شعری پیکر اور علامت کے ذریعہ اظہار پاتی ہے باغیانہ شاعری جب تک ایسا فارم تلاش نہیں کر پاتی جس میں تجربہ پوری شدت کے ساتھ بیان ہو وہ دوئم درجہ کی متنازعہ فیہ شاعری رہتی ہے۔ یعنی ایسی شاعری جو حسن کے تجربہ سے دوچار کرنے کی بجائے اختلافِ رائے اور عقائد کی بحث اور تکنک کے نقص کا احساس پیدا کرتی ہے۔ بغاوت شاعر کا حق ہے۔ اس پر قدغن بے معنی ہے۔ لیکن جذبۂ بغاوت کا شاعرانہ اظہار مناسب ڈھنگ سے ہوا ہے یا نہیں یہ دیکھنا نقاد کا فریضۂ منصبی ہے۔ تاریخ و تمدن سے بغاوت کی بھی اپنی ایک قدر ہے جو فنکارانہ سلیقہ مندی سے کی جائے تو انارکزم کو رومانی انفرادیت پسندی کے خوشگوار تجربہ میں بدل سکتی ہے۔ کاروبارِ جہاں کو برہم کرنے کا اظہار شاعروں نے بار بار کیا ہے اور اتنے اثر آفریں ڈھنگ سے کیا ہے کہ سماج کے ستونوں کے منھ کو تالے لگ گئے ہیں۔ خطیبانہ شاعری شاعرانہ رویہ کو منطق و استدلال سے بلند اٹھانے کا بہترین طریقہ ہے۔ لیکن شاعری اگر واقعاتی اور ماجرائی ہو، عمل اور استدلال سے کام لیتی ہو تو فکری صلابت کے ساتھ ساتھ تکنک پر عبور ناگزیر بن جاتا ہے۔ باغی اور انقلابی کا کردار زیادہ سے زیادہ انسان دوست اور کم سے کم فناٹک بنے یہ دیکھنا ہر اچھے شاعر کا فرض ہے۔ علامہ کا مردِ مومن اور ترقی پسندوں کا انقلابی دونوں

کسری انسان ہیں کیونکہ ان پر ایک خیال کا اتنا شدید غلبہ ہوتا ہے کہ دوسرے انسانی تجربات ان کی زندگی میں راہ نہیں پا سکتے ۔ یہ مسئلہ تمام اس ادب کا ہے جو سماجی مسائل والا ادب ہے یعنی انسان کی انسانیت اور کردار کی سالمیت برقرار رکھتے ہوئے باغیانہ انقلابی اور سماجی ادب کیسے پیدا کیا جائے ۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ میلا ناتی ادب، ادب کی دوسری ہی قسم ہے جو تعلیمی اور تلقینی زیادہ اور تخلیقی اور تخیلی کم ہے یا دوسرے الفاظ میں شاعرانہ تخیل کے جو ہر وہیں کھلتے ہیں جب وہ انسانوں کے اسفل سماجی اور معاشی سروکاروں سے بلند ہو کر انسان کی جذباتی اور تخیلی دنیا کی وسعتوں کو کھنگالتا ہے ۔ اگر سماجی ادب کا بھی گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ وہی سماجی ادب زیادہ اہم ہے جو سماجی مسئلہ کو محض سماجیاتی طور پر پیش نہیں کرتا بلکہ اسے انسانی مسئلہ بنا کر انسان کو اس طرح پیش کرتا ہے جو تخلیقی ادب کا طریقہ کار رہا ہے ۔

جمالیات اور اخلاقیات کی کشمکش

مضمون کا عنوان کافی بھاری بھرکم ہے اور ایسے عنوانات پر مضامین لکھنے کے لیے جس فلسفیانہ نظر کی ضرورت ہے وہ تو ظاہر ہے فدوی کے پاس نہیں۔ لہٰذا جب کہیں یہ پڑھ لیا کہ آج کل جمالیات کی تعمیمات ادبی تنقید کے لیے بہت کارگر ثابت نہیں ہوتیں تو دل کو ڈھارس بندھی کہ مضمون میں عنوان سے انصاف کرنے کا اب کوئی اخلاقی جبر نہیں۔ یہ دیرینہ آرزو بھی پوری ہوگئی کہ کسی مضمون کا عنوان تو فلسفیانہ ہو۔ ویسے مضمون کا عنوان "فنی اقدار اور سماجی مسائل یا ادب اور عصری آگہی" وغیرہ وغیرہ بھی ہو سکتا تھا لیکن ان لفظوں کو صحافتی تنقید نے اپنی پوری معنویت سے محروم کردیا ہے۔ وہ تو کلی شی قلماقینیوں کی طرح معاشرتی تنقید کے دالان میں اکڑوں بیٹھے نظر آتے ہیں اور نقاد کے اشاروں پر ایک سے میکانکی کام کرتے رہتے ہیں۔ الفاظ کے ساتھ نوکروں کا سا سلوک ویسے بھی ہمیں کبھی پسند خاطر نہیں رہا۔ ہم نے سوچا جمالیات ہی کا لفظ ٹھیک ہے۔ ہم ہیں تو دیکھ لیں گے کب تک مضمون میں کڑے سے کڑا بجاتی چلتی ہے۔ جمالیات کے سامراج سے اب تو ادبی تنقید بھی آزاد ہونا چاہتی ہے۔ یعنی اس کا بھی اصرار ہے کہ ہر صنفِ سخن کا مطالعہ اس کی تخلیقی ضرورتوں کی روشنی میں کیا جائے اور ان عمومی تصورات سے پہلو بچایا جائے جو تمام فنونِ لطیفہ کا احاطہ کرتے ہیں۔

تو بات دراصل یہ ہوئی کہ ہم نے منٹو پر دو تین مضامین لکھے تو اعتراض ہوا کہ منٹو کی

CULT بنا رہے ہیں۔ اب دیکھیے انگریزی میں سامرسٹ مائم جیسے دوئم درجے کے ناول نگار پر کم ازکم آٹھ دس تنقیدی کتابیں تو میری نظر سے گذری ہیں۔ یہاں دو تین مضامین ہی میں CULT بنانے کا خدشہ جاگ اٹھتا ہے۔ انیسیوں اور دبیریوں کی گروہ بندی سے ابھی تک ہم نجات نہیں پا سکے۔ منٹو کی تعریف کیجیے تو کرشن کے گوالے سمجھتے ہیں کہ استاد پر درپردہ چوٹ کی گئی ہے۔ اب ہم نے ادب میں قلمی گری کا ہی دھندا شروع کیا ہے تو مضامین کا بیٹ پالنے کے لیے برتنوں کی ضرورت تو پڑے گی۔ منٹو پر لکھا تو کرشن چندر پر بھی لکھا۔ اب بیدی پر لکھیں گے۔ کرشن چندر نے فن کی دیگچی کا استعمال احتیاط سے نہیں کیا تو کچھ ٹھوکنا بجانا بھی پڑتا ہے۔ ہم پروہت تو ہیں نہیں کہ برتن کا استعمال عصری آگہی کا پرشاد بانٹنے کے لیے کریں۔

کرشن چندر کے متعلق میرا فیصلہ یہ تھا کہ وہ اردو کے بڑے افسانہ نگار ہیں۔ ان کا نام ہمیشہ منٹو، بیدی، عصمت، غلام عباس وغیرہ کے ساتھ لیا جائے گا۔ وہ دوئم درجے کے لکھنے والے نہیں ہیں۔ اوّل درجے کے لکھنے والے ہیں گو ان کی تمام تخلیقات اوّل درجے کی نہیں ہیں۔ بس اسی قسم کی دارو گیر اپنا معاملہ ہے۔ جس فنکار میں رطب و یابس زیادہ ہوتا ہے اس پر مضمون بھی ایسا ہوتا ہے جیسا کہ رام لعل پر تھا کہ لوگ سمجھ ہی نہیں پائے کہ ہم بغلگیر ہو رہے ہیں یا گریباں گیر۔

ایک بات یہ بھی ہے کہ جس دورِ تشدد میں ہم رہ رہے ہیں اسے نظر انداز کر کے صرف جمالیاتی تنقید لکھنا بھی ہمیں گوارا نہیں تھا۔ خیر سماجیات کو تنقید میں داخل کرنا تو اتنی مشکل بات نہیں تھی لیکن خدشہ یہ تھا کہ مظلوم انسانیت کے زخموں کو چھوتے وقت بھی آدمی اخلاقی اور جذباتی برتری اور دردمندی کے پندار کا شکار ہو جاتا ہے۔ اپنی انسان دوستی اور دردمندی کی نمائش کے ذریعہ ہمدردیاں وصول کرنا نہایت ہی اسفل تنقیدی ہتھکنڈا ہے جسے ہمارے یہاں کی معاشرتی تنقید ہمیشہ استعمال کرتی آئی ہے۔ اس سے کم ازکم ان لوگوں کو بڑی آسانی سے نیچا دکھایا جا سکتا ہے جنھیں اس قسم کی جذباتی لرزشوں کی نمائش کے مواقع حاصل نہیں کیونکہ ان کے سروکار آرٹ اور جمالیات کے دوسرے مشاغل سے ہیں۔ وہ لوگ جو زبان کے بخیے ادھیڑ

رہے ہوں اگر انسانیت کے زخموں کی بخیہ گری نہیں کرتے تو اس کا مطلب یہ نہیں کہ انسانیت کا غم انھیں ہم سے کم ہے۔ ان کی مصروفیات دوسری نوعیت کی ہیں۔

لیکن مسئلہ اتنا آسان نہیں ہے۔ جس قسم کی جمالیاتی یا ہنرمندانہ یا یوں کہیے کہ زبان و بیان کی تنقید ہمارے یہاں لکھی جارہی ہے، وہ بھی ذہن کو مطمئن نہیں کرتی۔ یعنی اکسپرٹائز کی پوری داد دینے کے باوجود ہم محسوس کرتے ہیں کہ اس نوع کی تنقید آرٹ کے کل پرزوں کا حساب تو رکھتی ہے لیکن زندگی کے ان تجربات کو چھو نہیں پاتی جو شعر و ادب کا موضوع ہیں۔ ایسی تنقید نہ صرف ٹکنیکل کتابوں کی مانند خشک اور میکانکی ہوتی ہے بلکہ اس معنی میں غیر انسانی بھی لگتی ہے کہ وہ انسانی تجربات کی پوری کائنات کو جس کا احاطہ کسی بڑے شاعر کا کلام کرتا ہے اپنے دائرۂ عمل سے بارہ پتھر دور رکھتی ہے۔ سوال شاعر کے فلسفۂ حیات یا خیالات وغیرہ پر لن ترانیوں کا نہیں ہے کہ اس سے تو ہم خود اس قدر بیزار ہو گئے ہیں کہ عرصے سے اقبالیات کا مطالعہ ترک کیے بیٹھے ہیں۔ بلکہ شاعر کے احساسات و تجربات کی اس رنگارنگ دنیا کا ہے جس سے ہم اس کی شاعری کے ذریعہ دوچار ہوتے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ تنقید درسِ بلاغت کے علاوہ کچھ اور کام بھی کرتی رہی ہے یا نہیں۔ تنقید کا ہمارا تجربہ بتاتا تھا کہ زبان و بیان کی تنقید محض ایک جزو ہے ناقدانہ ذہن کی اس وسیع سرگرمی کا جو فنکار کے فن کے تمام پہلوؤں کو اپنی دسترس میں لیتی ہے۔ وہ دس پندرہ کتابیں جو شیکسپیر کی زبان پر لکھی گئی ہیں نہایت اہم اور بصیرت افروز ہیں، لیکن ان کتابوں کے لکھنے والوں کو یہ دعویٰ نہیں کہ شیکسپیر کا صحیح مطالعہ اس کی زبان ہی کا مطالعہ ہے کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ جو ہزار دو ہزار کتابیں شیکسپیر کے فن کے مختلف پہلوؤں پر لکھی گئی ہیں وہ شاید ان کتابوں سے زیادہ اہم ہیں کیونکہ شیکسپیر کے ڈراموں کی تفہیم و تفسیر اور ان سے لطف اندوزی کے آداب کی تربیت کا کام وہ بہتر طور پر کرتی ہیں۔ لسانیاتی تنقید کا یہ دعویٰ کہ اسی کا طریقۂ کار شعر کی تحسین کا واحد اور صحیح طریقۂ کار ہے غلط ثابت ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ آرٹ کی دنیا اتنی پہلودار اور اتنی گہری اور پیچیدہ ہے کہ کسی ایک پہلو کا خصوصی مطالعہ تنقید کا پورا حق ادا نہیں کرتا۔

تو ہمارا مسئلہ اور زیادہ پیچیدہ ہو گیا، جس قسم کی جمالیاتی تنقید ہمارے یہاں لکھی جارہی تھی ذہن اس سے بھی غیر مطمئن تھا اور سماجی تنقید سے بھی خوش نہیں تھا کہ وہ کوری صحافت تھی۔ فنکاروں پر ایسی تنقید لکھنا کہ اس میں سماجیات آنے ہی نہ پائے ہمیں گوارا نہیں تھا، لیکن پڑھنے والوں کا ذہن سیاہ و سفید کی تقسیم کا عادی تھا۔ قطعی اور حتمی فیصلے چاہتا تھا۔ ہم تو سمجھتے تھے کہ نقاد کو ردّ و قبول کی جدلیات کے تناؤ میں جینا چاہیے۔ ہم تو بتانا چاہتے تھے کہ سماجی ادب بھی جب محض احتجاجی اور میلانانی بنتا ہے تو اس گہرائی کو کھو بیٹھتا ہے جو فنکارانہ تخیل اسے عطا کر سکتا ہے۔ یعنی جمالیات سے بے پروائی خود اخلاقیات کو اچھی اخلاقیات بننے نہیں دیتی۔ لیکن جمالیات کی بحث کو ہم محض زبان و بیان تک بھی محدود رکھنا نہیں چاہتے تھے۔ اس کشمکش کا کوئی آسان حل ہمیں سجھائی نہیں دیا تو وہی کیا جو ایسے حالات میں ہم کرتے آئے ہیں۔ دو چار انگریزی کی کتابیں اٹھا لائے کہ سوچنے کا کام آج بھی ہمارے لیے انگریز ہی کرتے ہیں۔ اب دیکھیے کہ انگریز سماجی اور احتجاجی ادب کی بحث کس طرح کرتے ہیں۔ سفید فام لوگ ہیں ان کی سب سے بڑی آزمائش تو حبشیوں کا ادب ہی ہوگا۔ تو بات وہیں سے شروع کریں۔

رچارڈ رائٹ، جیمس بالڈون اور ریروئی جانس — یہ ہیں وہ تین حبشی فنکار جن میں برہمی کے ادب، اور پورے آدمی کے ادب، اور کمٹ منٹ کے ادب کی تمام داستان پھیلی پڑی ہے۔ بالڈون کا ادب ردِّ عمل ہے رچارڈ رائٹ کے بے پناہ برہمی کے ادب کا، اور لیروئی جانس کا کمٹ منٹ کا ادب ردّ عمل ہے بالڈون کے پورے آدمی کے ادب کا۔

یہ بات سچ ہے کہ حبشی ادیب تو پیدائشی کمیٹیڈ ہوتا ہے، چاہے وہ پسند کرے یا نہ کرے اس کا رنگ اسے امریکی معاشرہ میں ایک خاص آدمی بناتا ہے۔ ایک ایسا آدمی جس کے آباو اجداد غلام تھے، جو ظلم و ستم کا نشانہ رہا، جسے تہذیب و تمدن کی برکتوں سے محروم رکھا گیا، اور اب جو جانوروں کی سی زندگی گذارتا ہے، اور جسے نجات کا کوئی راستہ نظر نہیں آتا ادب کی جمالیات کی بات جانے دیجیے، اس کے لیے تو خود لکھنے کا عمل جیسا کہ جیمس بالڈون نے بتایا ہے احساسِ گناہ پیدا کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اسے لکھنے کی میز پر نہیں بلکہ

محاذِ جنگ پر ہونا چاہیے۔ یہ احساسِ جرم ہر کمیٹڈ فنکار کا مقدر ہے۔ سردار جعفری کا وہ مصرع یاد کیجیے۔ "ساتھیو! میرے ہاتھ سے اب قلم چھین لو، اور بندوق دے دو۔" یہ احساسِ جرم حبشی فنکار سے انتقام کا ادب لکھواتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ وہ جانتا ہے کہ سفید فام لوگوں پر اس کے ادب کا کوئی اثر نہیں ہوگا۔ اُن کے تعصبات ویسے ہی قائم رہیں گے اور وہ اسے ادب کے طور پر ہی پڑھیں گے، اور وہ ادب لکھنا نہیں چاہتا، وہ تو اپنی اندر کی آگ کو بیان کرنا چاہتا ہے۔ لیکن کس کے سامنے، تعصبات کی چٹانوں کے سامنے؟ اُسے اس کی نسل کے لوگ تو وہ تو برسرِ پیکار ہیں۔ اسے بھی ان کے ساتھ محاذ پر ہونا چاہیے۔ اس احساس کا لازمی نتیجہ انتقام کا ادب ہے۔ انتقام کے ادب میں بے پناہ برہمی، احتجاج اور کرودھ ہوتا ہے۔ یہ ادب جمالیات کی فکر نہیں کرتا۔ جمالیات اور تہذیب کی بات بھی اسے ایک ستم ظریف مذاق معلوم ہوتی ہے۔ ذرا حبشی فنکاروں کے سامنے یہ بات کیجیے کہ ادب کے اچھے اور برے ہونے کا معیار جمالیاتی ہوتا ہے اور دیکھیے کیا ردِ عمل پیدا ہوتا ہے جیمس بالڈون کا یہی ڈائیلما ہے۔ ایک حبشی ہونے کے ناتے وہ کمیٹڈ ہے اور کرودھ کا ادب ہی پیدا کر سکتا ہے، لیکن ایسا ادب حبشی کو ایک پورے آدمی کے طور پر پیش نہیں کرتا۔

جیمس بالڈون کو رچارڈ رائٹ پر اعتراض یہی ہے کہ اس نے اپنی شہرۂ آفاق ناول NATIVE SON میں حبشی کے کرودھ کو تو دکھایا لیکن حبشی بھی آخر ایک انسان ہے۔ وہ دوسرے حبشیوں کے ساتھ انسانی تعلقات کی جس سطح پر جیتا ہے وہ سطح اس کے کردار کو ایک انسانی ڈائمنشن بخشتی ہے۔ اس ڈائمنشن کو کھو کر رچارڈ رائٹ کا کردار بگر تھامس تحتِ انسانی اور حیوانی سطح پر پہنچ جاتا ہے۔ بالڈون نے بتایا ہے کہ رچارڈ رائٹ کے ناول کا خاکہ خوف فرار اور مقدر کے عناصر سے بنا ہے۔ بگر تھامس کا مقابلہ جن حالات سے ہے ان پر وہ قابو نہیں پا سکتا۔ اور اس کا فرار گرفتاری اور موت گویا تقدیر کے پھیلائے ہوئے جال کے مختلف حلقے ہیں۔ وہ ایک خوفزدہ جانور کی طرح بھاگتا ہے، گرفتار ہوتا ہے اور موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔ بالڈون کا کہنا ہے کہ حبشی کو بھی اس کی TOTALITY کے ساتھ پیش کیا جائے تاکہ اس کی زندگی کے تمام پہلو سامنے آجائیں۔ اسے محض ایک احتجاج کا

ذریعہ نہ سمجھا جائے۔ بالڈون یہ بھی کہتا ہے کہ ایک فنکار کے طور پر تمہیں جاننا چاہیے کہ جن لوگوں کے متعلق تم لکھ رہے ہو وہ صرف حبشی نہیں بلکہ انسان بھی ہیں۔ ایک سفید فام کی حبشی سے ناانصافی ایک انسان کی انسان سے ناانصافی ہے، اور انسانی دکھ نسلی اور طبقاتی نہیں ہوتا انسانی ہوتا ہے اسی لیے آفاقی ہوتا ہے۔ گویا انسان کو محض سماجی تعلقات کی روشنی میں نہ دیکھا جائے بلکہ انسانی تناظر میں رکھ کر دیکھا جائے۔ یہ گویا اس سماجی ادب کی طرف پہلا قدم ہے جو انسان کو اس کے ہنگامی تعلقات میں دیکھنے کی بجائے مابعدالطبیعاتی تناظر میں دیکھتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسانی ناانصافی انسانی مقدر کا حصہ بن جاتی ہے۔ وہ فن کار جو انسانی حقیقت کو پانے کی کوشش کرتا ہے وہ حبشی کی سماجی حقیقت کو پوری شدت سے پیش کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ اس کے ادب میں فلسفیانہ گہرائی تو پیدا ہوتی ہے لیکن احتجاج کی شدت کی قیمت پر۔ خود بالڈون کو بہت جلد اس بات کا احساس ہونے والا تھا کہ حبشی ادیب کی ذات میں ایک فنکار کی ذمہ داریوں اور ایک سماجی آدمی کی ذمہ داریوں میں جو جنگ جاری ہوتی ہے اس کا کوئی آسان حل نہیں ہوتا۔ سماجی مسئلہ کو مابعدالطبیعاتی بنانے کا کیا نتیجہ ہوتا ہے اس کی طرف سارتر نے دلچسپ اشارہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ "اگر ایک بچہ مر جائے تو تم اس دنیا کی نامعقولیت کو ملزم قرار دیتے ہو، اور اس اندھے اور بہرے خدا کو جسے تم نے اس لیے پیدا کیا ہے کہ اس کے منہ پر تھوکو، لیکن بچہ کا باپ، اگر وہ بیکار مزدور ہے تو انسانوں کو ملزم قرار دے گا۔" جیمس بالڈون جب کہتا ہے کہ حبشی کا ماضی نہایت دردناک اور لہو میں ڈوبا ہوا ہے، لیکن یہ ماضی صرف حبشی کا نہیں بلکہ انسانی نسل کا ماضی بھی ہے۔ تو وہ گویا ایک اسٹیریوٹائپ کو آرکی ٹائپ میں بدلتا ہے اور اس غیر عملی نظر کا شکار ہوتا ہے جس پر سارتر نے طنز کیا ہے لیکن بالڈون فن کی خاطر اس خطرے کو مول لیتا ہے، اور یہی اس کی سب سے بڑی آزمائش ہے۔ جیمس بالڈون کا ناول ANOTHER COUNTRY جو ایک شاہکار ہے دونوں مسائل یعنی حبشی کا نسلی مسئلہ اور اس کا وجودی مسئلہ دونوں کا خوبصورت امتزاج پیش کرتا ہے بالڈون کی دلچسپی حبشی کے کردار میں ایک اسٹیریوٹائپ کے طور پر ہی نہیں ہے بلکہ ایک

فرد کے طور پر بھی ہے۔ وہ اس کے اندرون میں جھانک کر دیکھتا ہے اور اس کی روح میں
اس کی چمڑی سے بھی زیادہ تاریک قوتوں کا طلاطم نظر آتا ہے۔ اس کا تشدد اپنی ذات سے
نفرت کا پیدا کردہ ہے اور ذات سے یہ نفرت نتیجہ ہے نسلی امتیاز کا۔ یہ ایک حبشی اور سفید فام
لڑکی کی محبت کی کہانی ہے۔ اور یہ ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جسے صرف نسلی تعصب ہی
تباہ نہیں کرتا بلکہ اس کی تباہی میں اس کی اپنی شخصیت کا بھی بڑا حصہ ہے جو محبت کی اہل
نہیں رہی۔ اس ناول میں بالڈون حبشی مسئلہ کو ہی پیش نہیں کرتا بلکہ حبشی کی آنکھوں
میں آنکھیں ڈال کر دیکھتا ہے، اور اس طرح نسلی تعصب کو نظر انداز کیے بغیر وہ فرد کی تنہائی
اور اس کی روح کی تلاطم خیزیوں کی آگہی بھی حاصل کرتا ہے۔

جیمس بالڈون کا ڈراما THE BLUES FOR MT. CHARLIE اس کی ناولوں
جتنا کامیاب نہیں ہو سکا تو اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ اپنے کرداروں کی پوری انسانیت
برقرار نہیں رکھ سکا۔ ایک طرف تو اس نے سفید فام کرداروں کو غیر انسانی بنایا ہے جو کسی
حد تک قابلِ درگذر ہے (کیونکہ جب ایک حبشی مصنّف حبشی مسئلہ پر لکھتا ہے تو نفرت،
غصّہ اور انتقام کے جذبہ پر اتنا قابو رکھنا کہ سفید فام کرداروں سے انصاف کیا جا سکے
اس کے لیے ذرا مشکل ہی ہوتا ہے) تو دوسری طرف وہ حبشی کرداروں کے متعلق کافی جذباتی
بھی بنا ہے۔ اس نے احتجاجی ناول کی جذباتیت پر اعتراضات کیے ہیں۔ اور جذباتیت زبان
کے ساتھ جو سلوک کرتی ہے اس سے وہ بہت ناخوش ہے لیکن اس کا ڈراما ان معائب سے
پاک نہیں رہ سکا اور اس کا ہیرو ایک اسٹیریو ٹائپ کردار کی سطح سے بلند نہیں ہو سکا۔ اس کا
ہیرو بھی اسی کرودھ کا مجسّمہ بن کر رہ گیا ہے جو بالڈون کو رچارڈ رائٹ کے ہیرو میں نظر آیا تھا
اور جسے اس نے ناپسند کیا تھا۔ پھر ڈرامے کے سفید فام لبرل کردار میں اخلاقی تناقص پیدا
کر کے اس کے ارتباط کو کافی گزند پہنچائی ہے۔ یہ تناقص بالڈون نے شاید اندرونی تبدیلی
سے بچنے کی خاطر پیدا کیا ہے لیکن اس سے ڈرامے کا اخلاقی مقصد الجھ گیا ہے۔ میرے پاس اتنا
وقت نہیں ہے کہ میں ڈرامے کا تفصیلی تجزیہ کروں حالانکہ یہ ڈراما اور اس پر لکھی گئی تنقید
دونوں پڑھنے سے تعلق رکھتی ہیں۔ میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ وہ فنکار جو سماجی ادب کے

نام پر صرف سماجی دستاویز لکھنا نہیں چاہتا اور احتجاجی ادب کی سادگیوں سے گذر کر نسلی اقلیت کے تجربہ کو ایک انسانی تجربہ میں بدلنا چاہتا ہے اس کے سامنے کیا کیا دشواریاں آتی ہیں۔ یہ مسئلہ صرف فن پر دسترس کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ اپنی ذات پر قابو رکھنے کا بھی مسئلہ ہے جو ایک حبشی فنکار کے لیے کتنا مشکل ہے اس کا ہم اندازہ بھی نہیں کر سکتے۔ یہاں مسئلہ بغاوت سے پہلو بچانے کا نہیں ہے کیونکہ حبشی کے لیے بغاوت تو وجود کی علامت ہے کامیو کا جملہ کہ میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے میں ہوں حبشی کے لیے حرف بہ حرف صحیح ہے۔ اسی لیے تو وہ اپنے وجود کا اثبات کے لیے تشدّد کا سہارا لیتا ہے۔ حبشی ادب میں تشدّد علامت ہے ذات کے اثبات کی۔ وہ معاشرہ جو تشدّد پر قائم ہے اور جو نسلی اقلیت کے وجود تک سے بے خبر ہو گیا ہے (ملاحظہ ہو رالف ایلیسن کا شاہکار THE INVISIBLE MAN) اس معاشرہ میں حبشی تشدّد کے ذریعہ ہی یہ بات منوا سکتا ہے کہ وہ بھی ہے۔ لیکن تشدّد نفرت جذبۂ انتقام خود انسان کے کردار کے ساتھ جو سلوک کرتا ہے وہ بھی اچھا نہیں ہوتا۔ اس لیے کرودھ کو اگر صحیح راستہ پر نہ لگایا جائے تو وہ کردار کو تباہ کر دیتا ہے۔ جس کا ثبوت حبشی ادب کے وہ تمام کردار ہیں جو باہر کے ظلم اور اندر کی برہمی سے بالآخر برباد ہو جاتے ہیں۔ اسی لیے ڈرامے کا اختتام بندوق اور بائبل کی علامتوں پر ہوتا ہے۔ جیمس بالڈون ایک موقعہ پر کہتا ہے۔

"ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی کو ہمیشہ اپنے ذہن میں دو مخالف خیالوں کو جگہ دینی ہوگی پہلا خیال تو قبولیت کا خیال ہے۔ زندگی جیسی کچھ ہے اور لوگ جیسے کچھ ہیں ان کو مکمل طور پر بغیر کسی عناد کے قبول کرنا۔ اس خیال کی روشنی میں یہ بات کہنے کی ضرورت نہیں رہتی کہ ناانصافی ایک عام سی چیز ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ آدمی مطمئن ہو کر بیٹھ رہے، کیونکہ دوسرا خیال ہے مساوی طاقت کا۔ آدمی کو اپنی زندگی میں ناانصافیوں کو کبھی معمولی چیز سمجھ کر قبول کرنا نہیں چاہیے بلکہ اپنی پوری طاقت سے ان کے خلاف جنگ کرنی چاہیے۔ لیکن جنگ کا آغاز بہرحال دل سے ہوتا ہے اور اب یہ میری ذمہ داری ہے کہ اپنے دل کو نفرت اور مایوسی سے پاک رکھوں۔"

جیمس بالڈون کو گاندھی جی میں کوئی دلچسپی نہیں تھی، لیکن ان جملوں میں گاندھی جی کی آواز صاف سنی جا سکتی ہے۔ مارٹن لوتھر کنگ گاندھی جی سے کتنا متاثر تھا اس سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ اس نے تو اپنی پوری تحریک کی بنیاد ہی عدم تشدد پر رکھی تھی۔ جیمس بالڈون کی تحریروں اور مارٹن لوتھر کنگ کی تقریروں میں جو ایک گہرائی ملتی ہے وہ مسئلہ کی تہہ تک پہنچنے کا نتیجہ ہے۔ مسئلہ کی تہہ تک پہنچنے کا مطلب ہے آپ جو بھی رویہ اپنائیں اس کے IMPLICATIONS کو مکمل طور پر قبول کریں۔ آپ دیکھیں گے کہ یہ پورا ادب اس ادب سے بہت مختلف ہے جو انسان کو صرف اس کے اقتصادی رشتوں میں دیکھتا ہے، اور اسے اندر سے بدلنے کی بجائے صرف باہر سے بدلنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ دوسرے قسم کا ادب زیادہ احتجاجی، زیادہ متشدد، زیادہ عسکریانہ اور زیادہ انقلابی ہوتا ہے۔ اس میں دانشورانہ گہرائی کم لیکن جذباتی وفور اور شدت زیادہ ہوتی ہے۔ یہ ادب پہلے قسم کے ادب کو محض نازک احساس اور دوغلے پن اور عیاری کا ادب کہہ کر اس پر حقارت کی نظر ڈالتا ہے۔ لیروئی جانس کا ادب اسی قسم کا ادب ہے اور جیمس بالڈون کی طرف اس کا رویہ محض حقارت کا رویہ ہے۔

لیروئی جانس ان انتہا پسندوں میں سے ہے جو بیچ کا کوئی راستہ نہیں دیکھتے۔ آدمی یا تو ظالم ہے یا مظلوم۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ مظلوم کا تشدد صورت حال کو ظاہری طور پر بدلتا ہے بنیادی طور پر نہیں۔ اس کا تشدد انتقام میں بدل جاتا ہے اور نسلی امتیاز کا کوئی انسانی حل تلاش کرنے کی بجائے وہ علیحدگی پسندی کی راہ پر نکل پڑتا ہے۔ اگر سفید فام آدمی نے حبشی کو غلام بنایا ہے تو وہ اپنے ڈرامے، "غلام" میں حبشی کے ہاتھ میں ریوالور دے کر سفید فام آدمی کو اسی حالت میں رکھ دیتا ہے جس میں کبھی حبشی تھا اور بڑی حد تک آج بھی ہے۔ سفید فام نسل پرست کے مقابلہ میں وہ حبشی نسل پرست کو لاتا ہے اور حبشی بھی اب اتنا ہی تنگ نظر اور جارحانہ ہے جتنا کہ سفید فام تھا۔ اس کا سب سے زیادہ عتاب ان لوگوں پر نازل ہوتا ہے جو لبرل ہیں اور جو ASSIMILATION اور INTEGRATION کی بات کرتے ہیں۔ لیروئی جانس کے ڈرامے کی منطق اس نتیجہ پر پہنچتی ہے کہ حبشی مسئلہ کا کوئی حل نہیں ہے سوائے

ایسی بغاوت کے جس میں حبشی سفید فام آدمی کی غلامی سے مکمل طور پر نجات حاصل کر لیں
THE SLAVE اسی بغاوت کو پیش کرتا ہے۔ یہ ڈراما گویا خطرے کی گھنٹی ہے کہ لوگوں
نے حالات کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی تو مستقبل ان کے لیے کیا تحفہ لے کر آئے گا۔ نارمن میلر
نے جسے سفید فام اور سیاہ فام آدمی کا ناگزیر تصادم کہا ہے، اس کی بھیانک تصویر
اس ڈرامے میں نظر آئے گی۔ اس ڈرامے میں تصادم باغی حبشی اور سفید فام برل میں
ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ لبرلزم کی موت کا نتیجہ سیاہ بغاوت کے سوا اور کچھ نہیں نکل سکتا،
اور ڈرامے کے حبشی ہیرو جو باغیوں کا لیڈر رہے کے الفاظ میں لبرل آدمی نے ایک ایسے
معاشرہ میں جو طاقت اور تشدد پر قائم ہے، سوائے جمہوری اصولوں کی باتیں کرنے کے اور کچھ
نہیں کیا۔ ڈرامے میں لبرل رویہ ہی کی تنقید نہیں بلکہ اس کے خلوص اور ارتباط پر بھی حملہ ہے۔
گویا لبرلزم کی ظاہری چمک دمک کے پیچھے وہی نسل پرستی کا بھیڑیا چھپا ہوا ہے۔ اس
زاویہ نظر کا منطقی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ تصادم کو اخلاقی سطح سے ہٹا کر تاریخی سطح پر لے جایا
جائے۔ یعنی حبشی کے لیے نجات کا ایک ہی راستہ ہے اور وہ یہ ہے کہ طاقت اور اقتدار کے اس
سرچشمہ پر قبضہ کرے جو ابھی تک سفید فام آدمی کے تصرّف میں تھا۔ ایک وہ دن تھا جب
طاقت سفید فام لوگوں کے پاس تھی ایک یہ دن ہے جب طاقت سیاہ فام لوگوں کے
پاس ہے۔ اس طاقت کا استعمال سیاہ فام لوگ کیسے کریں گے۔ یہ وہ سوال ہے جس سے
لیروئی جانس اور اس معنی میں ہر باغی آنکھیں چار نہیں کرتا کیونکہ دردمندی اور محبت
کی قدروں کو تو باغی اسی وقت خیر باد کہہ چکا تھا جب اس نے برلزم کو مشکوک نظروں
سے دیکھا۔ زیادہ سے زیادہ وہ یہ کہہ سکتا ہے کہ اس کا دارومدار افراد پر ہے جس طرح ان افراد
پر تھا جو سفید فام لوگوں میں تبدیلی لانا چاہتے تھے۔ طاقت کی تبدیلی کوئی مسئلہ حل نہیں
کرتی جب تک طاقت کو اخلاقی طور پر استعمال نہ کیا جائے۔ آرتھر کوئسٹلر نے یوگی اور
کمیشار میں بتایا ہے کہ یوگی آدمی کے اندر تبدیلی لانا چاہتا ہے۔ جب کہ کمیشار باہر کی تبدیلی میں
یقین رکھتا ہے۔ یوگی اور اس معنی میں آپ دیکھیں گے کہ دنیا کے تمام بڑے فنکار اور خود
حبشی فنکاروں کی بھی ایک بڑی تعداد انسانی قدروں کی بنیادی تبدیلی میں یقین رکھتے ہیں۔

جب کہ کمیشار اور انقلابی فنکار سیاسی عمل اور انقلابی تغیر میں یقین رکھتا ہے یوگی تاریخی جبریت سے بلند ہو کر بات کرتا ہے جب کہ کمیشار تاریخی عمل کا پابند ہو جاتا ہے۔ ایک انسان کے بدلنے کا انتظار کرتا ہے دوسرا وقت کے بدلنے کا۔ لیروئی جانس جس تبدیلی کا خواب دیکھتا ہے اس کا کوئی اخلاقی اور سماجی ڈائمنشن نہیں ہے۔ یہ تبدیلی محض طاقت کی تبدیلی ہے۔ پہلے ظالم کی چمڑی سفید تھی، اب وہ سیاہ ہو گئی ہے۔ غلامی بدستور موجود ہے، صرف آقا اور غلام کا رنگ بدل گیا ہے۔ تشدد بدستور موجود ہے، صرف اس کی سمت بدل گئی ہے۔ یہ وہ دوراہا ہے جس پر ہر انقلابی کا فن اخلاقی ڈائلیما کا شکار ہوتا ہے، اور وہ اس ڈائلیما کا کیسا حل نکالتا ہے اسی پر اس کے فن کی عظمت کا دارومدار ہے۔ اس مقام پر زیادہ تر لکھنے والے فکری ابہام اور اخلاقی AMBIVALENCE کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لیروئی جانس کا ہیرو ادب اور شاعری کو مکمل طور پر مسترد کرتا ہے۔ کسی زمانے میں وہ شعر لکھا کرتا تھا لیکن میدانِ عمل میں سرگرم ہونے کے بعد شاعری بالکل بے کار اور غیر متعلق ہو گئی ہے۔ حق عمل میں ہے اور عملی آدمی کے لیے وہ تمام سرگرمیاں جو براہِ راست اس کے عمل سے وابستہ نہیں ہوتیں اور کارآمد نہیں ہوتیں محض ذہنی عیاشی ہیں۔ عملی آدمی بننے کے لیے آدمی کو شاعری اور سماجیات دونوں کو ترک کرنا پڑتا ہے۔ جب مقابلہ طاقت کے حصول ہی کے لیے ہو تو یہ سب باتیں غیر ضروری اور غیر متعلق بن جاتی ہیں۔ لیروئی جانس کے ڈرامے اس طرح بے پناہ کرودھ کے پیدا کردہ انتقامی ڈرامے ہیں۔ یہ ڈرامے اپنے عمل کے پیدا کردہ تضادات کو حل نہیں کرتے۔ یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔

نیگرو ادب کے اس سرسری تجزیہ میں میری دلچسپی صرف یہ تھی کہ ادبی تنقید کو آج کے زمانہ میں جب کہ ادب میں زیادہ سے زیادہ ظالم و مظلوم کے تصادم کا بیان ہو رہا ہے، اگر سہل سیاسی رویوں سے بچنا چاہتی ہے تو کئی دشوار گزار گھاٹیوں سے گذرنا پڑے گا۔ ایک نظرے دیکھیں تو برسر اقتدار طبقہ کا نقطۂ نظر زیادہ سے زیادہ لبرل ہی ہو سکتا ہے ادب کی روایت انسان دوستی کی روایت ہے۔ لیکن لبرلزم اپنی معنویت کھو چکا ہے

کیونکہ مسائل کا حل اس کے پاس نہیں ہے، چاہے انتہا پسندی مسائل کو حل نہ کرے لیکن وہ ناگزیر رویہ بن گئی ہے۔ انتہا پسند دور کا ادب انتہا پسند ہی ہوتا ہے اور ادبی تنقید کے پاس ایسے ادب کی پرکھ کے کوئی پیمانے نہیں ہیں۔ کیونکہ ادبی تخلیق جس جمالیاتی نظم وضبط کا تقاضا کرتی ہے وہ انتہا پسند اور پر انتشار دور میں ممکن نہیں۔ دورِ انحطاط اور دورِ انتشار کا ادب اس معنی میں اعلیٰ ادب نہیں ہوتا جس معنی میں ایک استقامت یافتہ معاشرے کا ادب ہوتا ہے۔ ادب کی پرکھ کے کلاسیکی پیمانے ایسے ہی معاشرے کے عطا کردہ ہوتے ہیں۔ یہ پیمانے ہنگامی حالات کے پیدا کردہ ادب کی پرکھ میں کام نہیں لگتے۔ نئے پیمانے اتنی آسانی سے وضع نہیں ہوتے اسی لیے ہنگامی حالات میں تنقید زیادہ سے زیادہ صفات کا بیان کر سکتی ہے اور یہ بھی ممکن نہ ہوا تو حزبی رویہ اختیار کر کے ایک نئی قسم کی جذباتی خطابت کو اپنا کر احتجاجی ادب کا دم میں دم بھرتی ہے۔ تنقید پھر تنقید نہیں رہتی سیاسی پمفلٹ اور صحافت بن جاتی ہے تنقید جب اپنا فرض ادا کرنے بیٹھتی ہے تو وہ احساسِ جرم کا شکار ہوتی ہے کہ جمالیات کے نام پر وہ انسانی تقاضوں کو جھٹلا رہی ہے۔ آدمی ادب سے زیادہ اہم ہے، اور انسانیت جب لہولہان ہو تو جمالیات کی بات بھی عیاشی لگتی ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ جس بے محابا تشدد کا ہمیں سامنا ہے اس سے شعر و ادب بھی محفوظ نہیں رہے۔ فکر کا دامن بھی تار تار ہے اور اسی لیے کوئی اطمینان بخش تنقیدی رویہ تشکیل نہیں پا رہا۔

اب ایک نظر سفید فام لوگوں کے ڈراموں پر ڈال لیں:۔

ابسن کا سماجی ڈرامہ برنارڈ شا کے یہاں پرابلم پلے کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس کا تھیٹر خیالات کا تھیٹر کہلاتا ہے۔ نقاد کہتے ہیں کہ شا کے یہاں کردار خیالات کی بیساکھیوں پر چلتے ہیں، اور ان میں وہ نفسیاتی گہرائی اور پیچیدگی نہیں ملتی جو ابسن کے کرداروں میں نظر آتی ہے۔ خود شا طنزاً کہا کرتا تھا کہ اس کے ڈرامائی مکالمات ''مکالمات افلاطون'' کی دوسری قسم ہیں۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں لیکن ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ شا اپنے ڈراموں میں سماجیات اور جمالیات کی کشمکش کو شدید سے شدید کرتا رہتا ہے اور کسی ایک کے حق میں فیصلہ نہیں کرتا۔ دراصل شا جانتا تھا اور خوب اچھی طرح جانتا تھا کہ جیل خانہ کی اصلاح پر

چارلس ریڈ کے سماجی ڈرامے کا آرٹ کبھی بھی ہملٹ، فاؤسٹ اور پیٹر گنٹ کے آرٹ کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ وہ بھی جانتا تھا کہ ابسن کا گڑیا گھر کبھی وہ جادو نہیں جگا سکتا جو شیکسپیئر کا "موسم گرما کا خوابِ نیم شب" جگاتا ہے۔

اصلاحی ادب سماجی اصلاح کا کام تو کرتا ہی ہے اور مصلحین کا عرس ہم جتنے دھوم دھڑاکے سے منائیں جائز ہے۔ اگر ایک ڈراما جیل کی اصلاح کرتا ہے، یا ایک افسانہ جہیز کی قبیح رسم کو نابود کرنے میں مدد کرتا ہے تو ہم ان کی جتنی تعریف کریں کم ہے۔ خود ان فنکاروں کے لیے اپنے فن پاروں کی ایسی کامیابی قابل اطمینان ہو سکتی ہے۔ لیکن شا کی خوبی یہ ہے کہ وہ کبھی ایسی خود اطمینانی کا شکار نہیں ہوا۔ گو وہ اپنے نقادوں کو پریشان کرنے کی خاطر یہ کہتا تھا کہ WIDOW'S HOUSE اس نے الکشن میں ترقی پسند پارٹی کو ووٹ دلانے کی خاطر لکھا ہے لیکن اس کی خواہش یہی تھی کہ لوگ اس ڈرامے کو مولیئر کے ڈراموں کی مانند ایک فن پارے کے طور پر دیکھیں۔ اور سچ بات یہ ہے کہ شا کے بہترین ڈراموں کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ اس کا آرٹ محض سماجی اور مقصدی سطح پر حرکت کرنے والے فنکار کا آرٹ نہیں ہے۔ شا کے یہاں حقیقی تصادم، قوتِ حیات اور اخلاقیات کے مصنوعی نظام کے بیچ ہے اور سماجی مسائل ان قوتوں کے عناصر ترکیبی کے طور پر سامنے آتے ہیں، فی نفسہ ایک مقصد نہیں ہوتے۔ یہی فلسفیانہ ڈائمنشن اس کے پرابلم پلے کو گہرائی اور پیچیدگی عطا کرتا ہے اور جیسا کہ ہمارے یہاں ہوا ہے، اصلاحی اور مقصدی ادب کو صحافتی اور دستاویزی بننے نہیں دیتا۔ ایلٹ جو ابتدا میں شا کی سماجیات کی وجہ سے اس سے کافی بدظن تھا، وقت گذرنے کے ساتھ اس کے فن کی گہرائیوں سے واقف ہوتا گیا اور اس کی تنقید میں یہ اشارہ ملتا ہے کہ شا بظاہر جتنا نظر آتا ہے اس سے کہیں زیادہ گہرا ہے۔ ہم اس گہرائی کو نہ دیکھ سکے اور ہماری سماجی مقصدیت کی ساری تنقید شا میں صرف سماجی مسائل کی گتھیاں دیکھتی رہیں۔ انھیں تو یہ ثابت کرنا تھا کہ شا سماجی مقصدیت تو کیا ڈرامے سے برملا پروپیگنڈے کا کام لینے سے بھی گھبراتا نہیں تھا۔ ہم یہ کیسے دیکھتے کہ اس کا عمل اس کے نظریہ کو بھی بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ سوال پھر معمولی اور غیر معمولی تخلیقی تخیل کا آتا ہے۔ طاقتور تخیل خود

فنکار کے عائد کردہ نظریاتی حصاروں کو توڑ کر، اخلاقی اور سماجی پابندیوں کو خس وخاشاک کی طرح بہا کر، فن پارہ کو اس بلندی پر پہنچاتا ہے جہاں وہ آرٹ کا مکمل ترین نمونہ بنتا ہے۔ شا کا بہترین ڈراما سینٹ جان اس بات کا ثبوت ہے کہ اس کی ڈرامیٹک جینئس کونسی بلندیوں پر پرواز کرنا چاہتی ہے۔ خیر سینٹ جان تو شا کا ایک ایسا کرشمہ ہے جو اسے شیکسپیر کے بعد انگریزی زبان کا سب سے بڑا ڈرامہ نگار ثابت کرتا ہے، لیکن شا نے جو سیاسی ایکسٹرا وگینزا لکھے ہیں، آپیرا اور کامیڈی کے جو طنزیہ ملغوبے پیش کیے ہیں، وہ بھی تو اس کا ثبوت ہیں کہ بڑا فنکار محض بڑے فارم کے پیدا ہوتے ہی کا انتظار نہیں کرتا بلکہ عامۃ الورد اور اکثر اوقات تو عامیانہ فارم ہی کو ذریعۂ اظہار بنا کر بڑے آرٹ کی تخلیق کرتا ہے۔ المیہ بنیادی طور پر قتل، سنسنی خیزی اور انتقام ہی کا تو عام پسند ڈراما ہے شیکسپیر نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ مغرب میں جدیدیت کا ایک بڑا کارنامہ تو یہی ہے کہ اس نے پاپ آرٹ کو آرٹ بنا دیا۔ ہمارے یہاں تو خیر جدیدیت کا پورا زور مختصر نظموں اور مختصر افسانوں پر ختم ہو گیا۔ مغرب میں اس کا بڑا کارنامہ تو ایبسرڈ ڈراما ہے جو شعور کی رو، سرریلزم، خوابوں کے ناٹک، لفظوں کے کھیل، اخبار کے تراشے، اشتہارات فحش ادب، وڈ ویل اور نہ جانے کون کون سے فنکارانہ اور عامیانہ مشاغل کا ملغوبہ ہوتا ہے۔ لیکن یہ سب کارنامے ہیں اس ذہن کے جو اخلاقیات ہی نہیں بلکہ فرسودہ جمالیات کے بندھنوں سے بھی آزاد ہو چکا ہے۔ ایسا ذہن مادر پدر آزاد نہ بنے اس کے لیے اسے خود پر جو تخلیقی ڈسپلن عائد کرنا پڑتا ہے اس کی بحث کی یہاں سردست گنجائش نہیں، ہم مغرب کی جدیدیت کا جواب کیا پیدا کرتے کہ سب سے بڑا خوف تو ہمیں آزادی کا ہی خوف ہے تحفظات چاہے خاندان کے ہوں نانیوں، جاتیوں اور قبیلوں کے ہوں، سیاسی اور نیم عسکری جماعتوں کے ہوں، مذہب یا سیاسی آئیڈیولوجی کے ہوں ہمارا تکیہ ہیں۔

اب ایک نظر براخ کے تھیٹر کی طرف ڈالتے چلیں۔ براخ کے متعلق بھی تو نقاد یہی بات کہتے ہیں کہ مارکسزم سے وابستگی کے باوجود اس نے افادی قدر کو جمالیاتی قدر کا نعم البدل نہیں سمجھا اور اس کے ڈرامے ان پرولتاری ڈراموں سے بہت مختلف ہیں جو سماجی احتجاج

کے جذبہ کو آرٹ کے لیے کافی سمجھتے ہیں۔ اس کا ڈراما ST. JOAN OF THE STOCKYARD
اگر کمزور ہے تو اس کی وجہ بھی صاف ہے کہ اس میں سیاہ سفید کی تقسیم بہت سہل اور
واضح ہے۔ اس کے برعکس THE GOOD WOMEN OF SEZUAN جو خود براخ کے
اس نظریہ کی نفی کرتا ہے کہ ڈرامے کو کوشش کرنا چاہیے کہ وہ آڈینس کو کسی فیصلہ پر پہنچنے کے لیے
تیار کرے، اس کے کامیاب ترین ڈراموں میں سے ہے کیونکہ یہاں مسئلہ کو اس کی تمام
پیچیدگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے اور باوجود اس کے کہ ڈرامے میں PARABALE کی سادگی
ہے، ڈرامے کا عمل انتہائی پیچیدہ ہے اور ڈراما کسی اخلاقی نتیجہ پر ختم ہونے کے بجائے۔ ناظرین
کو اخلاقی کشمکش میں مبتلا کر کے چھوڑ دیتا ہے۔ اس ڈرامے میں براخ نے پرولتاری ڈرامے کی
افادی اور مقصدی سہل پسندی اور سادگیوں کے بجائے انسانی تعلقات کی پیچیدگیوں کو
پورے طور پر استعمال کیا ہے۔ براخ کا تھیٹر نہ تو سیاسی تقریر بنتا ہے نہ سماجی دستاویز
اور فی الحقیقت سماجی ڈرامے کا سب سے بڑا مسئلہ بھی یہ ہے کہ پرولتاری ڈرامے کے احتجاجی
لب ولہجہ اور سیاسی کمٹ منٹ کا شکار ہوئے بغیر وہ آدمی کو اس کے سماجی تناظر میں اس کی
پہلوداری اور کلیت کے ساتھ کس طرح پیش کرے۔

براخ بیسویں صدی کا بہت بڑا ڈرامہ نگار ہے۔ اس کے اجتہادات نے تھیٹر کا نقشہ
بدل دیا۔ امریکی ڈرامہ نگار آرتھر ملر براخ کے قدوقامت کا تو نہیں لیکن وہ بھی صدر نشینوں
میں سے ہے۔ آرتھر ملر بھی سماجی ادب کے بہت سے ایسے پہلوؤں کو سامنے لاتا ہے جن پر ہمارے
نقاد سماجی ادب کا ذکر کرتے وقت غور کرتے تو ان کے ادب کے معاشرتی تصورات اس قدر
گھٹل اور اکھرے نہ رہتے۔ ملر چاہتا تھا کہ سماجی ڈرامے کو صرف سماجی تعلقات کی عکاسی
تک محدود نہیں ہونا چاہیے۔ ان تعلقات کو جب محض معاشی نظر سے دیکھا جاتا ہے تو وہ
طبقاتی کشمکش کا روپ اختیار کر لیتے ہیں، اور فطری طور پر پرولتاریہ کا احتجاجی ادب وجود
میں آتا ہے۔ آرتھر ملر تو چاہتا تھا کہ سماجی ڈرامے کو انسانی فطرت کے اندر جھانکنا چاہیے
اور یہ سمجھنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ اس کی اندرونی اور جذباتی ضروریات کیا ہیں۔ تاکہ
ان ضروریات کو سماجی تصورات کی شکل میں پیش کیا جا سکے۔ یہ گویا انسان کو اس کے

سماجی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی بجائے مابعد الطبیعاتی تناظر میں رکھ کر دیکھنے کی طرف پہلا قدم ہے۔ لیکن ایسا ڈرامہ اسی وقت ممکن ہے جب آدمی کے پاس آدمی میں دلچسپی لینے کی فرصت ہو۔ جب پورا معاشرہ زبردست سیاسی بحران سے گزر رہا ہوتا ہے۔ اور طبقاتی جنگ شدید ہو جاتی ہے تو لوگوں کی دلچسپی آدمی میں بطور فرد کے ختم ہو جاتی ہے۔ کسے فرصت ہے کہ آدمی کی فطرت کا مطالعہ کرے اور اس کی نفسیاتی پیچیدگیوں میں دلچسپی لے، چنانچہ ایسے حالات میں جمالیات کے علاوہ جس چیز کو ریڈیکل دانشور حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں وہ انسانی فطرت اور نفسیات ہی ہے لیکن ایک نظر سے دیکھیے تو مظلوم کے پاس سوائے اس کی انسانی فطرت کے دوسرا رہا بھی کیا ہے۔ جس کی بنیاد پر وہ اپنی انسانیت کا اثبات کر سکے۔ جب گوئیٹمالا میں جابر آمر کے سفاک سپاہی بچوں کو دیواروں سے ٹخ ٹخ کر ان کی کھوپڑیاں پھوڑ رہے تھے تو ممکن ہے مجھ سا صاحبِ نظر وہاں ہوتا تو روایت سے کہتا کہ وقت کے تناظر میں تو یہ کچھ بھی نہیں اور تاریخ کی کتاب میں ایک اور خوں چکاں ورق کا اضافہ ہوا۔ لیکن کیا میری روایت ان ماؤں کے کام آ سکتی تھی جوان ہولناکیوں کی شاہد تھیں۔ ان کی ممتا کسی ایک بے پناہ چیخ کی صورت ازلی مشیتوں کے خاموش ایوانوں میں لہو رنگ پکار بن کر گونج رہی ہوگی۔ اور یہ ممتا کیا ہے۔ انسانی فطرت کا ایک عنصر۔ فطرت کو بدل دو تو ممتا کا جذبہ بھی نہ رہے، پھر تو ایسے مناظر صرف تاریخی حادثات بن کر رہ جائیں۔ محض چند چونکا دینے والی اخباری خبریں۔ اور کیا جدید تکنولوجیکل سائنسی معاشرے کی پیش قدمی اسی جانب نہیں ہے کہ آدمی کو زیادہ سے زیادہ کار آمد، باعمل، ذہین اور چاق چوبند بنائے کہ کارزارِ حیات میں خواہ مخواہ غیر ضروری جذبات کا اسراف نہ کرتا رہے۔ زود حسی اور رقیق القلبی کردار کی صلابت میں قدغن ہے اور مردِ آہن جذبات بھی آہنی اور سنگین رکھتا ہے۔

میرے وہ دوست جو کرشن مرتی کے سوا کوئی اور چیز نہیں پڑھتے ان کی بھی کوشش فوق البشر کے اس مقام کو پہنچنے کی ہوتی ہے جہاں پر کھڑے وہ ازل اور ابد کی ناپیدا کنار پہنائیوں میں الہیاتی وقت کی موجوں پر کائناتوں کو مثلِ حباب ڈوبتا ابھرتا دیکھنا

چاہتے ہیں۔ وہاں تو ہماری تمہاری دنیا حباب کی صورت بھی نہیں ہے۔ گوتمالا اور آسام
اور بیروت کے خونِ رائیگاں کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ وہ تو ہم خود دو چار دن کے بعد
بھول جاتے ہیں۔ صاحبِ نظر اور فوق البشر دونوں رقیق القلب نہیں ہوتے۔ یہ نسائی
مشاغل تو ہم زنانیوں کے لیے رہ گئے ہیں۔ تو ایک معنی میں فنکار بھی تو عورت ہی ہے کہ
تخلیق کا پورا جھمیلا اپنے ساتھ لگا رکھا ہے۔ تخلیقی عمل پر آپ کتابیں پڑھیں تو آپ کو
حیرت تو ہوگی کہ نظم اور بچہ دونوں کے پیدا ہونے کا طریقہ لگ بھگ ایک سا ہے۔ اسی لیے
تخلیقِ فن کا ذکر لگ بھگ انہی اصطلاحوں میں ہوتا ہے جو تولید کے بیان کے لیے وضع کی گئی
ہیں۔ فنکار کے لیے احساس کی آگ میں جلنے کے معنی بھی کیا ہیں سوائے اس کے کہ گرد و پیش کی
دنیا کو اپنے وجود میں جذب کرتا رہے کہ اسے دنیا کو اپنے فن میں ایک نئی معنویت کے ساتھ
از سرِ نو تخلیق کرنا ہے۔ اسی لیے تو کامیو انسانی فطرت کی مطابقت اور پائیداری پر زور دیتا
ہے۔ اسی لیے منٹو انسانی فطرت میں رہتے ہوئے ان سرچشموں کی تلاش کرتا ہے جہاں سے
حسن و محبت اور خیر و برکت کے حیات بخش جھرنے پھوٹتے ہیں۔ آخر برنارڈ شاہ کو بھی تو سطحی
سماجی تعلقات سے گذر کر قوتِ حیات کی گہرائیوں تک پہنچنا پڑا تھا۔ آج کے بایو کیمسٹری کے
زمانہ میں یہ ناممکن نہیں رہا کہ ایک ایسا آدمی پیدا کیا جائے جو جذبات کا کھڑاگ مول لینا ہی
نہ چاہتا ہو۔ جذبات کے بیجا اصراف سے ہلکان ہونے سے تو یہی بہتر ہے کہ آہنی اعصاب کے
ذریعہ حادثات کا مقابلہ کیا جائے۔ جب بچوں کی کھوپڑیاں تڑاخ سے اڑا دی جائیں
اس وقت عورتیں ٹھنڈی سانس لے کر بیٹھ جائیں گویا یہ واقعہ سکول میں بچوں کی پٹائی
سے زیادہ اہم نہیں ہے۔ نروان اور نجات کے متلاشی سادھنا اور سلوک کی راہ پر گامزن
فوق البشر کی لاتعلق پذیری بھی شاید اسی نوع کی کوئی چیز ہو ــــ مجھے پتہ نہیں کیوں کہ
عارفوں کے ملفوظات میری نظر سے کم ہی گذرے ہیں۔ میں تو بہت ہی معمولی آدمی ہوں،
افسانے اور ناول پڑھا کرتا ہوں جو اس آدمی کی بات کرتے ہیں جو مقامات اور نباتات
کے بیچ زندگی کرتا ہے اور جس کے لیے جبلتوں اور جذبات کی توانائی اس کی انسانیت کی ضمانت
ہے۔ آرتھر ملر بھی تو اپنے ڈراموں میں آدمی کے اسی المیہ کو پیش کرتا ہے کہ کیسے انسانی رشتے

اقتصادی رشتوں میں بدل گئے۔ کیسے عشق جنوں پیشہ جو سلطنتوں کو بوسوں پر نثار کرتا تھا اب سماجی دکھاوے اور سماجی منزلت کے چھوٹے چھوٹے حقیر جذبات کا بھی کھاتا لکھنے بیٹھ گیا۔ انسانی فطرت میں ملر کو بھی تلاش تھی انہی سرچشموں کی جہاں سے بھرپور اور حیات بخش انسانی تعلقات کے دھارے نکلتے ہیں۔

لیکن یہ تو میں پہلے ہی کہہ چکا ہوں کہ انسانی فطرت اور انسانی مقدر وغیرہ وغیرہ میں دلچسپی لینے کے لیے فرصت کے رات دن درکار ہیں۔ یعنی معاشرے میں کم از کم اتنی تو استقامت ہو کہ آدمی معاشرتی مسائل پر سوچ بچار کر سکے اور وہ بھی اس خود اعتمادی کے ساتھ کہ اس کے سوچ بچار کا معاشرتی تبدیلیوں پر اثر پڑے گا۔ لیکن جب پورا معاشرہ بے محابا تشدد، انتشار اور اتھل پتھل کا شکار ہو تو آدمی کے پاس سوچنے کی فرصت ہوتی ہے نہ اپنے خیالات پر اعتماد۔ فکر کی جگہ اندھا عمل لے لیتا ہے اور فرد کی قوتِ ارادی کی جگہ تاریخی قوتیں۔ ایک معنی میں آدمی سب کچھ تاریخ کے حوالے کر دیتا ہے اور سوچتا ہے کہ اس کے یا کسی کے بھی ہونے نہ ہونے سے کیا فرق پڑتا ہے۔ اگر فرد تاریخ یا تمدن کے لیے محض کھاد ہے تو کھاد کی فطرت کیا اور فطرت کے تقاضے کیا، کھاد تو کیمیاوی عناصر کا مجموعہ ہوتی ہے، کل کو اٹھ کر بینچ بھوت میں مل جائے گی۔ آدمی جب میکانکی یا کیمیاوی وحدت بن جاتا ہے تو اس میں آدمی کی انسانی دلچسپی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ پھر دنیا کی باتیں انسانی حوالے سے نہیں، بلکہ تاریخ سیاست اور تمدن کے حوالے سے ہوتی ہیں۔ آدمی حال سے زیادہ مستقبل میں جیتا ہے اور اس طرح یوٹوپین فکر جو خواب آفریں ہوتی ہے، آئیڈیلزم تک کو ختم کر دیتی ہے جو حال کے حقائق سے بلند ہونے کی انسانی کوشش ہے۔ اس طرح فکر حال کے حقائق سے گریز کر کے یوٹوپیا کے خوابوں میں پناہ لیتی ہے۔

اس انحطاط کی سب سے عبرتناک مثال ہمارے عہد کی ترقی پسند تنقید ہے جو خود ترقی پسند فنکاروں کی سماجیات تک کے ساتھ انصاف نہیں کر سکی ہے، فن کا تو خیر ذکر ہی نہیں کہ فن کے مسائل ان کے بس کا روگ ہی نہیں۔ یہ روگ انھوں نے اپنے ساتھ لگایا بھی نہیں اور جمالیات کو ہمیشہ حقارت کی نظر سے دیکھتے رہے۔

ترقی پسند تنقید کے منظر نامہ پر نظر کیجیے۔ آپ کو دو قسم کے نقاد ملیں گے۔ ایک تو آثار الصنادید...

دوسرے باقیات الصالحات آثار الصنادید کی دیکھ بھال سرکار کرتی ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جن کے حرفِ بغاوت سے کبھی بحر و بر کانپتے تھے، اب ان کے پیغام محبت سے ایوانِ حکومت کے دیوار و در گونجتے ہیں۔ وہ وزیر جس کی زبان میں اردو شاعری کی مٹھاس ہے، وہ رہبر قوم جس کی اُٹھان میں ایشیا کی جوانی کا بانکپن ہے، ان کے سرپرست ہیں۔ کمیشار ان کے سینہ پر تمغہ لگاتا ہے، سرکار بھوشن کا آبھوشن عطا کرتی ہے، وزیرنان نفقہ کا 'سفیرِ سفرِ حضر کا منتم جام و سبو کا، ریڈیو تقریر کا، رسالہ خاص نمبر کا اور اکاڈمی انعام و اکرام کا انتظام کرتی ہے۔ ان کے نام نہایت ہی فربہ وظیفے جاری کیے جاتے ہیں اس کتاب کو لکھنے کے لیے جو کبھی نہیں لکھی جاتی لیکن جسے ضبط قلم کرنے کا ارادہ وہ اس وقت تک رکھتے ہیں جب تک وظیفہ کے دم میں دم ہوتا ہے۔ اس کتاب کی تصنیف کے لیے جو زیر تصنیف نہیں ہے وہ لندن اور پیرس کا سفر کرتے ہیں ان مخطوطات کو دیکھنے کے لیے جو وہاں کی لائبریریوں میں نہیں ہیں اور گر ہیں بھی تو اس کتاب کے کام کے نہیں جو ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ آخر وہ وقت آتا ہے کہ وظیفہ دم اور کتاب قلم چھوڑ دیتی ہے۔ اس وقت کوئی ان سے پوچھے کہ قبلہ! وہ جو نہیں ہے اور نہ ہوگی، جب تھی تو عدم تحریر کی کون سی منزل میں تھی تو شاید جواب ملے کہ، میاں! جسے شروع نہ کر سکا، خدا کے فضل و کرم سے اب اس کا کام تمام ہوا۔"

یہ تو تھے ترقی پسندوں کے آثار الصنادید۔ ان کے باقیات الصالحات گاؤں کے وہ غبی لڑکے ہیں جو سکول میں فیل ہوتے ہیں تو مدرسہ میں بٹھا دیے جاتے ہیں کہ عالم نہ سہی مولوی تو بنیں۔ یہ لوگ مارکسزم کو ناظرہ پڑھتے ہیں۔ چنانچہ مارکس کی کتاب سرمایہ ان کے دماغ میں نہیں بغل میں رہتی ہے کیونکہ دماغی لڑائیوں کا انھیں یارا نہیں اور یہ لوگ اپنا کام صرف بغلی گھونسوں سے نکالا کرتے ہیں، ان کی نظر ہمیشہ فطرے کے گیہوں پر رہتی ہے جو پیداواری رشتوں کے کھیتوں سے انھیں مل جاتے ہیں اور یہی ان کی علمی غذا ہے۔ جس طرح استنجے کے مسائل کا روحانیات سے کوئی تعلق نہیں، اسی طرح باقیات الصالحات کے مسائل کا جمالیات سے کوئی رشتہ نہیں، تنقید کی دیوار سے وہ عصری آگہی کا ڈھیلا گھستے رہیں گے اور قاری سوچتا رہے گا کہ یہ ڈھیلا تخلیقی تخیل کے عقاب کی بلند پروازیوں کی کسوٹی کیسے بنے گا۔

لیکن قاری سادہ لوح ہے۔ اتنا نہیں سمجھتا کہ ہر کہ در کانِ نمک رفت نمک شد کے مصداق ان مولویوں کی ہانڈی میں جو بھی گرا ایک کرمدراسی کھانوں کی مانند ایک سا مزہ دینے لگا۔ رنگِ سخن کے امتیازات کی بات ہی بے معنی ہے کہ سب ایک رنگ میں رنگے ہوتے ہیں۔ اس تنقید میں میر کی آنکھیں ہلدی تو غالب کا چہرہ دھنیا ہے اور یہی دو مسالے ہیں جن کے زور پر مدراسی لوچ چلاتے ہیں اور مارکسی موج کرتے ہیں۔ مارکسزم سے وہ فکر کا نہیں فتوے کا کام لیتے ہیں۔ مارکسزم ان کے لیے شجر طوبیٰ ہے جس کا نام انھوں نے سنا ہے دیکھا نہیں اور نام شاخِ طوبیٰ کی وہ مسواک ہے جو جیبِ تنقید میں ہمیشہ ابھری نظر آتی ہے۔ مسواک سے زبان میں چھالے پڑ گئے ہیں، اسلوب کے مسوڑھے چھل گئے ہیں، فکر کے تالو میں ناسور پڑ گیا ہے، لیکن مولوی کو پاکی کا ایسا خبط ہوتا ہے کہ تنقید کا قصّہ پاک کیے بنا وہ چین نہیں لیتا۔ ان کی تنقید یں وہی پڑھ سکتا ہے جو انہیں کے گاؤں کا ہو، اور صرف اسکول ہی میں نہیں بلکہ مدرسہ میں بھی فیل ہوتا رہا ہو یعنی ان سے بھی زیادہ غبی ہو۔ اسے کم از کم اتنا تو کودن ہونا چاہیے کہ باقیات الصالحات کی امامت میں نماز ادا کرتے وقت یہ احساس بھی نہ رہے کہ ادب کے آستانہ پر ان اماموں کا ہر سجدہ سجدہ سہو ہوتا ہے اور گو ان کے پیچھے وہ دو سو رکعات ادا کرے تو ثواب اسے دو ہی رکعات کا ملے گا۔ آشنا را لصناد ید تو تھوڑی بہت فقیہانہ موشگافیاں بھی کر لیا کرتے تھے، مولویوں کا یہ فرقہ تو مناظرہ بازی تک سے جی چراتا ہے کیونکہ مناظرہ بازی کے لیے مولوی کو بھی اپنے اور دوسرے مذاہب کے متعلق تھوڑا بہت پڑھنا پڑتا ہے۔ لٹھ رکھ کر کتاب ہاتھ میں لینا مولوی کے لیے گھاٹے کا سودا ہے۔ چنانچہ یہ لوگ اپنی تنقید میں مناظرے تک برہم نہیں کرتے۔ ارے ہمیں غصّہ تو اس بات پر ہے کہ برہم تک نہیں ہوتے۔ ان کے چاروں طرف جو تم بیزار ہو رہی ہے کسی کی پگڑی سلامت نہیں۔ ان پر کچھ اثر ہی نہیں عجیب اطمینانِ قلب سے یہ تماشہ دیکھتے رہیں گے۔

ترقی پسند تنقید کی فکری تہی مائیگی کی دو مثالیں دیکھیے۔ ڈاکٹر محمد حسن منٹو کا افسانہ "ہتک" کے متعلق رقم طراز ہیں۔

"ہتک کی ہیروئن دعوتِ گناہ نہیں، تازیانہ ہے۔ اس میں وہی مصلحانہ جوش

اور رمق گوئی (؟) کی شدت پائی جاتی ہے جو ٹالسٹائی کی اینا کرینینا میں ملتی ہے۔ اینا بھی نیک چلن نہ تھی لیکن اس کا المیہ ہمیں بھٹکانے کی بجائے ایک دوسرے راستے پر لگا دیتا ہے۔

اس کے علاوہ اینا اور مادام بواری کی طرح سلطانہ اور سگندھی نفسیاتی پیاس کی ماری ہوئی نہیں بلکہ ایک ایسے شکنجہ میں کسی ہوتی ہیں جس کے بنانے میں ان کا کوئی ہاتھ نہیں تھا۔"

اب آپ ہی کہیے میں کیا کہوں۔ کوئی بھی کیا کہہ سکتا ہے۔ یعنی ان جملوں پر آدمی کیا کیا خیال آرائی کرے۔ کل کو اٹھ کر وہ موذیل اور سینٹ جان کا مقابلہ کریں گے۔ میکبتھ اور "ممد بھائی"، کو ٹکرائیں گے، تو آدمی کہاں کہاں ان کا ہاتھ پکڑتا رہے گا۔ سوگندھی اور سلطانہ دو ٹکھیائی رنڈیاں ہیں۔ اینا کیرنینا اور مادام بواری دنیا کے دو عظیم ناولوں کی ہیروئن ہیں۔ ایک کا تعلق روس کے اشرافیہ طبقہ سے دوسری کا تعلق فرانس کے متوسط طبقے سے، ایک جذبۂ عشق اور دوسری رومانی جذباتیت کے ہاتھوں تباہ ہوتی ہے۔ بھلا سوچیے تو ان دو عورتوں اور منٹو کی رنڈیوں میں قدر مشترک کیا ہے۔ ایسی ہی انمل بے جوڑ باتوں سے ہماری معاشرتی تنقید بھری پڑی ہے۔ منٹو کے فن کی جمالیات کا ذکر یہ نقاد کیا کرتے ان سے تو افسانوں کی رنڈیوں کا ہاتھ بھی ٹھیک سے پکڑا نہیں جاتا۔

باقیات الصالحات میں ایک جوانِ صالح حضرت قمر رئیس ہیں۔ زندگی بھر چار جملے ایسے نہیں لکھ سکے جن میں ڈھائی انچ کی گہرائی ہو۔ چاروں طرف علامتی تنقید کا شور سُن کر انھیں بھی چاؤ ہوا کہ اس پر بھی ہاتھ آزمایا جائے۔ ہم تو بھونچکے رہ گئے کہ علامتی تنقید تو فاروقی سے بھی مشکل ہی سے سنبھلتی ہے۔ ان کے چکنے فرش پر اگر صحافتی تنقید کا ہاتھی جس کے ہودج میں قمر صاحب رئیس زادوں کی طرح زندگی بھر لیٹے رہے، اگر پھسلا تو کیا عالم ہوگا۔ لیکن قمر رئیس نے کامیو کے ناول، پلیگ کی باتیں سن رکھی تھیں۔ اب دیکھا کہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ کوارنٹین، میں بھی پلیگ پھیلتا ہے۔ بس کیا تھا مضمون گھسیٹ ڈالا، کوارنٹین کی علامتی معنویت"، پلیگ اب غیر ملکی غلامی کی علامت ٹھہرا۔ انگریز سفید چوہے

اور کوارنٹین پتہ نہیں کیا۔ تنقید جب مجذوب کی بڑ بن جائے تو معنی کی تلاش بے کار ہے۔ قمر رئیس کے پاس شوقِ فضول کی بھی کمی نہیں اور جرارت رندانہ کی بھی۔ آپ یقین مانیے ان سے یہ بعید نہیں کہ آئندہ فرصت میں عصمت کے "لحاف" کا بھی ایسا ہی علامتی مطالعہ پیش کریں۔ وہ یہ ثابت کر سکتے ہیں کہ نواب صاحب انگریز کی علامت ہیں، ان کے نرم و نازک لونڈے دیسی رجواڑے ہیں۔ نواب کی بیگم مادرِ وطن ہے جو غلام ہے۔ ملازمہ جس کے ساتھ بیگم کا جنسی رشتہ ہے بغاوت کی علامت ہے۔ اور رات کے اندھیرے میں لحاف کا ہاتھی کی طرح اُچھلنا غلامی کی تاریک رات میں پروان چڑھتی ہوئی آزادی اور بغاوت کی تحریکوں کی علامت ہے۔

ترقی پسندوں کی مغرب سے نفرت بھی دیکھنے کے قابل ہے۔ اس نفرت کا ایک نتیجہ یہ نکلا کہ مغربی دانشوروں کی روایت سے ہم اتنا بھی فائدہ نہ اٹھا سکے جتنا کہ حالی اور سرسید نے اٹھایا تھا۔ حالی نے تو تنقید کو ایک اخلاقی ذہن عطا کیا تھا۔ وہ بہرصورت ڈاکٹر جانسن اور آرنلڈ کی تہذیبی تنقید کے نمائندہ تھے۔ ترقی پسندوں تک آتے آتے حالی کی یہ اخلاقی روایت نعرہ زنی، پروپیگنڈہ، صحافت، پمفلٹ بازی، کٹھ ملائیت، تنگ نظری اور سیاسی ڈپلومیسی کا شکار ہوگئی۔ فنکار اور دانشور کی ذہنی آزادی، حق گوئی، اور بے باکی کو ریاست، حکومت، پارٹی اور آئیڈیولوجی کی بلی پر قربان چڑھا دیا گیا۔ وہ اتنی سی بات نہ جان سکے کہ ادب آدمی کو ایک سوچتا ہوا تنقیدی ذہن عطا کرتا ہے۔ ادب جواب نہیں سوال ہے۔ تجسس و بصیرت، تنویر اور انکشاف ہے۔ ذہن تنقیدی ہو تو فریب نہیں کھاتا، تعصبات کا شکار نہیں ہوتا۔ اندھا یقین نہیں کرتا اور وہی بات کہتا ہے جس کی سچائی کا اسے علم ہوتا ہے ہماری تو روایت ہی رہی ہے کہ دو کتابیں پڑھتے ہی رہبرِ قوم بن جاتے ہیں۔ لیڈروں کو بھلا اس بات میں کیا دلچسپی ہو سکتی تھی کہ مغرب میں فنکار نے اپنے لیے لیڈر اور معلمِ اخلاق کا نہیں بلکہ بقول جائس ایک جلاوطن ہیرو اور شہید کا رول پسند کیا ہے۔ کیوں وہ ہر لحظہ مادہ پرست اور متشدد بنتے ہوئے سماج میں خود کو اجنبی اور جلاوطن محسوس کرتا ہے۔ یہ جاننے کے باوجود کہ سماج سے آخری تصادم سے اس کی ذات پاش پاش ہونے والی ہے، وہ

سماج سے ٹکراتا ہے اور یہی اس کا ہیروئنگ عمل ہے۔ وہ پاش پاش ہوتا ہے اور یہی اس کی شہادت ہے۔ وہ بیک وقت سماج کا باغی اور اس کا صیدِ زبوں ہے۔ ہاتھ باگ پر نہیں اور پا رکاب میں نہیں لیکن وہ رخشِ وقت کا عناں گیر ہے اور بالآخر اس کے فتراک کا نخچیر۔ روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر پیدا کرنا اس کا منصب ہے اور اندر کی آگ کے تیز و تند شعلوں میں خاک ہو جانا اس کا مقدر۔

ظاہر ہے ایسے خانہ خرابوں سے چوبداری، رکاب داری اور ڈھنڈورچی کے کام بن نہیں پاتے۔ ہندوستان میں تو دانشور کوڑیوں کے مول بک چکا تھا۔ درباداری، خوشامد موقعہ پرستی اور حلقہ پروری اس کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ مغرب میں دانشور اپنا رول نباہ رہا تھا۔ نہ وہ سیاسی شاطروں کا حلیف بنا، نہ نان و نفقہ کے لیے اپنے ذہن کو رہن رکھا۔ اس نے ہر جھوٹ کو بے نقاب کیا، ہر غلط تصور کو چیلنج کیا اور ہر فلسفہ کی تنقید کی۔ اوہام پرست اور روایت پسند مشرقی ذہن کو تنقید کبھی راس نہ آئی۔ تنقیدی روایت اسی لیے ہمیشہ ہمارے یہاں اُبھر اُبھر کر اندھیروں میں ڈوبتی رہی ہے۔

جدیدیت کے رجحان کے ساتھ تنقید پھر سے ایک بار اُبھری۔ رچرڈز اور ایلیٹ کے ناموں کا چلن ہوا۔ سارتر اور کامیو کے تصورات سے ذہن متعارف ہوا۔ لسانیاتی، اسلوبیاتی، علامتی اور اسطوری طریقۂ کار اپنائے گئے۔ نیا احساس نئی زبان میں ڈھل رہا تھا۔ تجربات کا دور دورہ تھا۔ ذہن کی کھڑکیاں کھل گئی تھیں اور مغربی افکار و خیالات نئے فنکاروں کے ذہنوں کو منوّر کر رہے تھے۔ سماج، سیاست، آئیڈیولوجی اور کمٹ منٹ پر حریفانہ دار و گیر ہو رہی تھی۔ پابستگی کو توڑا جا رہا تھا، وابستگی کے معنی سمجھنے کی کوشش کی جا رہی تھی۔ ترقی پسندی کے ردِ عمل کے طور پر ظاہر ہے کہ فن کی جمالیات پر زیادہ زور دیا جا رہا تھا، لیکن جدیدیت میں نئے ریڈیکلزم کی بھی ایک لہر تھی جس کے علمبردار تنقید میں باقر مہدی تھے۔ سائنس ٹکنولوجی، ماس میڈیا اور مادہ پرست تمدن کے لائے ہوئے نفسیاتی اور سماجی مسائل پر بھی مباحث ہو رہے تھے جو تنقید کے توازن کو برقرار رکھے ہوئے تھے اور اسے صرف اظہار کے مسائل تک محدود ہونے سے بچائے ہوئے تھے۔ لیکن محض رجحانات کے زور پر اچھی تنقید وجود میں نہیں آتی اس لیے

اعلیٰ درجے کے ناقدانہ ذہن کی بھی ضرورت پڑتی ہے اور ایسا ذہن ہمیشہ ہمارے یہاں کمیاب رہا ہے۔ اس کا سبب ہمارے تعلیمی نظام کی خرابی ہے۔ یونیورسٹیوں سے جو طالب علم فارغ التحصیل ہو کر نکلتے ہیں، وہ ادب کے مبادیات سے بھی واقف نہیں ہوتے۔ ذہن کی تنقیدی تربیت کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ کلاس روم میں سے لڑکا باہر نکلتا ہے تو ایک ہاتھ سوگندھی کی کمر میں ہوتا ہے۔ اور دوسرا اینا کرینینا کی۔ یہ صاحبزادے اگر پروفیسر بن گئے تو کیا گل کھلائیں گے۔ آپ دیکھ تو رہے ہیں کہ پورے ملک کا تعلیمی نظام کیسے ٹھپ ہو گیا ہے۔ ہمارے یونیورسٹی پروفیسروں کا مقابلہ سوربون، ہارورڈ اور آکسفورڈ کے پروفیسروں سے کیجیے، وہی فرق نظر آئے گا جو سوگندھی اور اینا کیرینینا میں ہے۔

بہر حال جدید تنقید کا بھی وہی حشر ہوا جو ترقی پسند تنقید کا ہوا تھا۔ شاید نردچودھری کی بات صحیح ہو کہ ہندوستان کی زمین ہی ایسی ہے کہ نہ تو کسی چیز کو پنپنے دیتی ہے نہ پروان چڑھاتی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کی روشنی پچاس سال بھی تو ٹک نہیں پائی۔ یہی تو دیکھو، مارکسزم کی کیا گت بنائی ہمارے دانشوروں نے یہ ساری تحریکیں کیسے ٹکڑے ٹکڑے ہوئیں۔ جولین ہکسلے نے تو صاف کہا تھا کہ مغربی تمدن کے اثرات ہندوستان کی صرف اوپری سطح پر ہیں اور وہ بھی صرف ایک ہی محدود طبقہ پر۔ گویا مغربی تمدن کا رنگ پورے بدن پر ناخن کی پالش سے زیادہ نہیں تھا۔ یہ رنگ ماند پڑتے ہی پراسرار مشرق چنگھاڑتا ہوا بیدار ہو گیا! اس انتشار میں سب سے دگرگوں حالت پڑھے لکھے طبقے کی ہوئی جو تہذیبی اقدار کا امین تھا علم و ادب اور تعلیمی ادارے بھی دانشورانہ تنویر کے نہیں بلکہ دولت و شہرت و اقتدار کے ذریعے بنے۔ بیوروکریسی کرپٹ ہو گئی۔ ہر شعبۂ حیات میں میڈیو کریٹی ایک خاموش سازش کے تحت قابلیت اور اہلیت کا گلا گھونٹتی رہی۔ آدمی کے پاس کھرے کھوٹے کی پرکھ تک نہ رہی۔ اس کی عبرتناک مثال ہمارا تنقیدی لینڈ سکیپ ہے۔ ہر ایک کے چہرے پر نقاب ہے کیونکہ لوگوں نے جان لیا ہے کہ بے نقاب کرنے والی انگلیاں اینٹھ گئی ہیں۔ اصلی چہرے کی شناخت ناممکن ہو گئی ہے۔ گوپی چند نارنگ ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ لیکن خراب مضامین لکھنے میں بھی ید طولیٰ رکھتے ہیں۔ جوش پر انھوں نے شاید وہی مضمون چھپوا دیا جو انھوں نے ہائی اسکول کے زمانہ میں لکھا تھا

سردار جعفری اس مضمون کی تعریف میں رطب اللسان ہیں۔ وحید اختر بھی ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ بھولے چوکے اچھے مضامین بھی لکھ لیتے ہیں۔ انھوں نے بھی جوش پر مضمون لکھا۔ مضمون میں خلیل الرحمٰن اعظمی کے مضمون کا بھی ذکر آیا، لیکن اعظمی کا مضمون کیسی کمزور بنیادوں پر کھڑا کیا گیا ہے اسے ان کی نظر دیکھ نہ پائی۔ اس امر کی طرف ایک خفیف سا اشارہ بھی نہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی بھی ہمارے اچھے نقاد ہیں۔ خراب مضامین لکھنے کے لیے انھیں شعوری کوشش کرنی پڑتی ہے اور ہر کوشش کی مانند اپنی اس کوشش میں بھی کامیاب ہوتے ہیں۔ آج کل ان کی تنقید کی کار جوش اور فراق پر بیک فائر کیے بغیر سٹارٹ نہیں ہوتی۔ چونکہ فدوی فاروقی کو مرشد سمجھتا ہے اس لیے آج کل فراق کا مطالعہ بند ہے۔ اس کی جگہ محمد عثمان عارف نقش بندی کا کلام بلاغت نظام سرچشمۂ فیض بنا ہوا ہے کہ مرشد نے اس کی تائید غیبی کی ہے۔ غیبی اس معنی میں کہ تبصرہ شبخون میں نہیں آج کل میں چھپا ہے۔ ادھر فاروقی کی کتاب افسانہ کی حمایت میں بھی شائع ہوئی ہے۔ کتاب پڑھ کر قیاس گزرا کہ افسانہ کو جوتیاں مارنا بھی جلالی بزرگوں کا ایک انداز پذیرائی ہو۔ مرشد کے جبروت کا یہ عالم ہے کہ افسانہ نگار جوتیاں کھا کر بھی بے مزہ نہیں ہوتے۔ اُلٹے ایک افسانہ نگار موسومہ بلراج کومل جن کے افسانوی مجموعہ پر مُرشد نے دیباچہ لکھنے کی زحمت گوارا فرمائی تھی۔ اپنا حق ارادت اس طرح ظاہر کیا کہ مرشد کی انگریزی کتاب پر ایک نہایت ہی مدحیہ تبصرہ لکھا جو آج کل میں نہیں رسالہ شبخون میں شائع ہوا۔ مُرشد کی انگریزی کتاب اردو میں بہت مقبول ہو رہی ہے کہ اس پر دھڑا دھڑ تبصرے نکل رہے ہیں۔ فدوی نے بھی کتاب کا مطالعہ کیا ہے اور گو نفسِ امارہ فرنگی زبان کے ہندوستانی روپ سے اکراہ کرتا رہا، لیکن ملفوظات مرشد کے تھے اس لیے جبر کر کے اتمام تک پہنچایا کہ یہ بھی ایک طریقہ تزکیۂ نفس کا ہے۔

بہرحال جدیدیت کا ایک بڑا کارنامہ تو اس کی بت شکنی تھی۔ ترقی پسندوں کی تنقید تو کلمہ گویوں کی نماز با جماعت تھی۔ سبھی راسخ العقیدہ تھے اور ذیلی ارکان کی بھی سختی سے پابندی کرتے تھے۔ جدیدیت کا تو دوسرا نام ہی بدعت ہے۔ غیر فریب خوردگی تو اس کی سرشت کا جزو ہے۔ اگر آج کے دور میں زندگی بیمار کی رات بن گئی ہے تو ظاہر ہے زندگی کا

ترجمان ادب بھی کرب کا ادب ہوگا۔ اور تنقید اسی کرب کی تفہیم ۔ کرب کی قیمت پر شہرت کے جھنڈے گاڑنا بھی کچھ عجیب بات معلوم ہوتی ہے۔ ادب میں عظمت اور عظیم شخصیت کے تصوّر کو باقر مہدی نے توڑا۔ چاروں طرف نراج کو دیکھ کر ہم نے بھی سوچا کہ نراج کو تو صرف IRONY ہی سہار سکتی ہے۔ نراجی حالات میں غنائیت جیبں بول جاتی ہے اور اخلاقیات چیں بہ جبیں پھرتی ہے ۔ اب تو سوانگ رچائے ہی بنے بھیّا۔ شخصیت کا جنازہ اٹھائے کب تک پھرتے رہیں گے کہ فضا اتنی مسموم اور گرد آلود ہے کہ پائپ اور پروفیسری دونوں مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ صاحب عجیب معلوم ہوتے ہیں جو اس فضا میں بھی دولاکھ کی نہرو سکالر شپ پر چوتڑ ٹکائے جمالیات اور اخلاقیات کی بات کرتے ہیں۔ ان کے سامنے ہم سفید پوش بن کر جائیں بھی تو چائے پلا کر رخصت کردیں کہ باغی فقیہہ کو بھی فقہا ہمیشہ اپنی روایت میں شامل کر لیتے ہیں۔ ان کا توڑ فقیہہ نہیں بلکہ وہ آوارہ گرد درویش ہے جو فقہا کے اسٹبلشمنٹ میں کبھی سما ہی نہیں سکتا۔ اسی لیے سولی پر چڑھایا جاتا ہے یا سنگسار کیا جاتا ہے۔ اب ہم کہاں اور ایسی صاحب نظری کہاں ۔ لہٰذا کان پر بیڑی رکھ قلعی گری کو نکل کھڑے ہوئے۔ ادب کے پروہت ایک دوسرے کے سامنے زانو تہہ کیے "من ترا حاجی بگویم تو مرا حاجی بگو" کی گردان کرتے نظر آئے۔ ہم ہر ایک کے کندھے پر ہاتھ رکھ کر پوچھتے ہیں: "غنچہ حاضر ہے! کہو تو قلم دان کھولوں۔ تم میری ہجو کہو، میں تمہاری ہجو کہتا ہوں۔ میرا خیال ہے آج کل ایسی سودائیت، ذہنی صحت کے لیے ضروری ہے۔

ترقی پسندی کے برعکس جدیدیت کا پورا زور جمالیات پر ہے اور جدید تنقید نے اظہار کے سانچوں کے میکینزم کا ایسا جزرس مطالعہ کیا کہ مصوتوں اور مصمتوں کی آوازوں میں شاعر کی آواز گم ہوگئی۔ اقبال کی وہ بات سچ پڑی کہ ہے دل کے لیے موت مشینوں کی حکومت، دراصل رچرڈز کے تنقیدی اصول تو خود مغرب کے اداں گارد جدیدیت کے لیے کام نہیں لگ رہے تھے۔ لہٰذا اردو میں ان کی باز آفرینی اجتہاد نہیں بلکہ رجعت تھی ۔ یہ رجعت جدید تنقید کو زبان و بیان کی تنقید کی اس روایت سے جوڑنے والی تھی جسے خود احتشام حسین اور آل احمد سرور کی تنقیدوں نے ازکار رفتہ کر دیا تھا۔ یہ کتنی المناک بات ہے کہ جدید نقادوں کی تنقید یں زبان کے

استادوں کے درسِ بلاغت سے مختلف معلوم نہیں ہوتیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جدید نقاد اساتذہ کے برعکس انگریزی جانتے ہیں اور مغربی لسانیات اور صوتیات سے حوالے پیش کرتے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ بھی مکتبی اور کلاس روم تنقید تھی جو شیروانی کی بجائے کوٹ پتلون اور پائپ کا لباس پہن کر آئی تھی۔ نقادوں کا ایکسپرٹائزان کا سب سے طاقتور حربہ تھا اور اس کی ہم جتنی داد دیں اتنی کم ہے۔ لیکن یہی ایکسپرٹائزان کے دائرے کو عروض دانوں کے عروضی تجزیوں کی مانند محدود کرنے والا تھا ایسا نہیں ہے کہ نقاد ان دائروں سے بلند ہو کر زیادہ کھلی اور انسانی فضاؤں میں سانس نہیں لے سکتا۔ میرا تو یہ عقیدہ ہے کہ اچھی تنقید وہی ہوتی ہے جو متن کے جزرس ہنرمندانہ مطالعے سے یعنی شاعری کے ورک شاپ اور کلاس روم لیکچر سے شروع ہو کر زیادہ کھلی ہوئی ادبی، تہذیبی، اور انسانی فضاؤں میں رنگ بکھیرتی ہے اس کی بہترین مثال ہمارے یہاں راشد پر شمس الرحمٰن فاروقی کا مضمون اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں پر گوپی چند نارنگ کے مضامین ہیں۔ لیکن نہ جانے کیوں بالیدگی کا یہ عنصر تنقید سے کم ہوتا گیا، اور زبان و بیان کی تنقید زیادہ سے زیادہ میکانکی دستانہ پوش اور غیر انسانی بنتی گئی۔ اس کی ایک وجہ تو یہ سمجھ میں آتی ہے جیسا کہ میں نے فاروقی پر اپنے مضمون میں اشارہ بھی کیا تھا کہ مغرب میں لسانیاتی طریقۂ کار وسیع تر ہیئتی تنقید کا محض ایک جزو ہے جسے ہم نے کل بنا دیا۔ ہیئتی تنقید نظم کی زبان و بیان اور عروضی نظام ہی کو نہیں بلکہ استعارہ علامت امیجری اور اسطور سازی غرض کہ نظم کی پوری ساخت اور بافت پر نظر رکھتی ہے۔ اس مقصد کے لیے ضروری ہے کہ نظم میں یہ تمام عناصر موجود ہوں۔ یعنی نظم فی نفسہ ایک پیچیدہ، تہہ دار، اور نہایت ہی ہنرمندانہ اور رضاعانہ لفظی پیکر اور تخیلی کارنامہ ہو۔ مغربی شاعری ہمیشہ بڑے فارم یا تراشیدہ اور گتھی ہوئی ہیئتوں کی شاعری رہی ہے۔ مغرب کی بہترین نظمیں اوّل تا آخر ایک مکمل اکائی ہیں۔ ہماری طرح دوہوں، پدوں، چوپائیوں، رباعیوں یا غزل کے مفرد اشعار کی شاعری نہیں۔ ہیئتی تنقید بہترین شعری کارناموں ہی کو اپنا موضوع بناتی ہے۔ وہ نظم جس میں پیچیدہ استعاراتی، علامتی اسطوری بافت نہیں ہوتی، جس کی امیجری اور آہنگ معنی خیز نہیں ہوتا، مختصراً یہ کہ جو نظم پرکار کی بجائے سادہ کار اور یک سطحی ہوتی ہے، ہیئتی تنقید کو اپنے

جوہر اور اپنی طاقت بروئے کار لانے کا موقعہ عطا نہیں کرتی۔ لہٰذا ہیئتی نقاد ایسی نظموں پر ہی اپنی طاقت آزماتا ہے جو قدرے طویل تہہ دار عضوی وحدت کی حامل ہوتی ہیں۔ یہ بات بھی میں نے فاروقی پر اپنے مضمون میں کہی تھی کہ فاروقی ایسی نظموں کی بجائے غزل کے مفرد اشعار پر ہیئتی تنقید کے اوزار آزماتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ سب اوزار بیکار جاتے ہیں اور صرف بیان کا ناخن تراش ان کے ہاتھ میں دھرا رہ جاتا ہے اور اسی لیے نہ تو وہ رچرڈز اسکول کے نقاد معلوم ہوتے ہیں نہ امریکہ کی نئی تنقید جو اب پرانی ہو چکی ہے کی روایت کے۔ شاید انھیں احساس نہ ہو لیکن ہمیں یہ احساس ہو رہا ہے کہ ان کا طریقۂ کار زبان و بیان کے اساتذہ ہی کا فرسودہ طریقہ کار بن رہا ہے جو جدید ذہن کے لیے کوئی کشش نہیں رکھتا۔ خود مغرب میں ویٹ نام کی جنگ کے بعد لسانیاتی تنقید کے قدم اکھڑ چکے ہیں اور وہاں کا ذہین قاری زیادہ مفکرانہ، زیادہ تہذیبی اور زیادہ انسان دوست تنقید کا تقاضا کر رہا ہے۔ ٹکنیکل تنقید کی اہمیت اب کلاس روم کے باہر زیادہ نہیں رہی۔

ایک سوال یہ ہے کہ نئے ریڈکلزم، نئے مارکسزم یا نئے یساریوں کی آواز ہمارے یہاں ابھر کیوں نہ سکی۔ اس سوال کے جواب کے لیے ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ ہندوستان کی دوسری علاقائی زبانوں میں آواز کی لرزشوں کی کیا نوعیت ہے۔ مجھے دوسری زبانوں کا علم نہیں صرف گجراتی کے بارے میں اتنا کہہ سکتا ہوں کہ اردو کی مانند جدیدیت یہاں بھی تھکن کا شکار ہو چکی ہے۔ اب یہ دیکھنا ہے کہ اسے نیا BREAK THROUGH کیسے ملتا ہے۔ مارکسی یا یساری روایت ویسے بھی گجراتی میں زیادہ طاقتور نہیں تھی۔ ہم تو یساریت کی بات اس لیے کرتے ہیں کہ ہمارے یہاں ترقی پسند تحریک ایک طاقتور تحریک تھی۔ اس تحریک کے زوال کے بعد اسے نئے دانشور نہیں ملے۔ خود باقر مہدی عمر کی اس منزل میں داخل ہو گئے تھے جب ان کے لیے ممکن نہیں تھا کہ چاروں کھونٹ اکیلے آئیڈیولوجیکل جنگ لڑتے۔ پھر نئے یساری مغرب کے حوالے سے بات کر رہے تھے اور پورا مشرق ایک نئے انقلاب سے گذر رہا تھا جو ایک ایسے ابہام کا شکار تھا۔ جو مشرقی فکر کی ازلی خصوصیت رہی ہے۔ باقر مہدی نے مجھے ایک دلچسپ بات بتائی کہ مارکسزم جو مغرب کا فلسفہ تھا ماؤزے تنگ کے ذریعہ مشرق میں آیا لیکن اس کے مرنے کے

بعد ماؤزے تنگ اور مارکسزم دونوں کے خلاف چین میں ردّ عمل پیدا ہو گیا۔ ایران میں اسلامی انقلاب اور پاکستان میں مذہبی احیاء پرستی خالص مشرقی چیز ہے۔ حالیؔ اور سرسیّد کے زمانہ میں مغرب کے زیر اثر ہندوستان میں جو نشاۃ الثانیہ کی تحریک پیدا ہوئی تھی وہ عدم تعاون اور خلافت کی تحریک کے ساتھ زوال پذیر ہونے لگی۔ اور لبرلزم فرقہ پرستوں اور مذہبی احیاء پرستوں کے ہاتھوں دم توڑنے لگا ترقی پسند تحریک نے لبرل فکر کو انقلابی فکر میں بدل دیا۔ لیکن خود تحریک بہت جلد تنگ نظری اور انتہا پرستی کا شکار ہو گئی۔ جو لبرل اور جمہوری فکر کے منافی تھا۔ پنڈت نہرو کی موت کے ساتھ مغربی روشن خیالی اور جمہوری اور اشتراکی آئیڈیلزم بھی ختم ہو گیا اور پورا ملک اس انحطاط اور انارکی کا شکار ہو گیا جو شاید مشرق کا مقدر ہے۔ مشرق کی بازیافت، مذہبی احیاء پرستی، فنڈامنٹلزم، تنگ نظری، انتہا پسندی اور ابہام پسندی کا نتیجہ وہ بے محابا تشدد ہے جس نے ہمارے دور کو ایک بھیانک خواب بنا دیا ہے۔ حالیؔ سے لے کر احتشام حسین اور آلِ سرور تک کی تنقیدی روایت مغرب کی عطا کردہ لبرل ہیومنزم کی روایت تھی آج اس روایت کے حوالے سے ہم بات بھی نہیں کر سکتے۔ خیر برلزم تو مغرب میں دم توڑ چکا ہے اس لیے اس کا رونا بے کار ہے۔ اب تو ٹکراؤ با قاعدہ انتہا پسند جماعتوں میں ہے، چاہے وہ مذہبی ہوں یا انقلابی، قبائلی اور نسلی ہوں یا فرقہ پرست اور علاقائی۔ آدمی پھر کھاد بن گیا ہے اور بات اب انسان کے حوالے سے نہیں بلکہ سیاسی تقاضوں اور مصلحتوں کی تجریدات کے حوالے سے کی جاتی ہے ریڈیکل فکر خود ہولناکی کو دیکھ کر سوچ بچار کی قوت گنوا بیٹھی ہے۔ تشدد کے اس بے محابا نظارے میں آدمی انقلابی تشدد کے بارے میں کیا سوچے۔ لہٰذا سوچ بچار پھر ماؤف ہے۔ وہ رجائیت جو اپنے عقائد پر اندھا یقین رکھنے سے پیدا ہوتی ہے آدمی کا آخری سہارا ہے لیکن ایسی رجائیت یوٹوپین فکر ہی کی مانند آدمی کو تحریمات اور کلی شی تصورات کا اسیر بناتی ہے یہ سب رویّے مخالف دانشورانہ ہیں حالات نے فکر کی طاقت کو مفلوج کر دیا ہے اور ہر خیال ڈائیلما کا شکار ہے جب چاروں طرف انتشار ہوتا ہے تو ادب اور آرٹ میں ہیئت پرستی کا میلان بڑھتا ہے کہ فارم نظم وضبط کی علامت ہے فارم میں جذبات کا وفور نہیں جو مثلاً رومانیوں میں نظر آتا ہے اور اسی لیے رومانی فنکاروں

میں فارم کے ڈسپلن کا وہ شعور نہیں ہوتا جو کلاسیکی فنکاروں میں نظر آتا ہے۔ فارم میں چوکسائی اور صفائی ہے۔ کفایت شعاری ہے۔ زاہدانہ خشکی اور تپسوی کا تپ ہے۔ اسی لیے مغرب میں جائیس اور ایلیٹ کی جدیدیت کا آہنگ نو کلاسیکی کا تھا اور پوسٹ ماڈرنزم کا رومانی وفور اسی نو کلاسیکیت کے ساتھ دست وگریباں تھا۔ لیکن حیرت کی بات یہ ہے کہ ایلیٹ کے دور کی تنقید آرنلڈ کی ہیومنسٹ اور تہذیبی تنقید کی روایت ہی کی ایک کڑی تھی اور خود ایلیٹ خالص ہیئتی اور لسانی تنقید کو طنزاً 'نیبو نچوڑ تنقید' کہتا تھا۔ وجہ یہ ہے کہ نو کلاسیکی اور مذہبی ہونے کے سبب ایلیٹ کا آدمی کا تصوّر روحانی اور اخلاقی تھا اور اسی لیے وہ تنقید میں رُوحانی اور اخلاقی قدروں کے حوالے سے آدمی کی بحث کر سکتا تھا۔ اواں گارد کی جدیدیت میں آدمی اپنا روحانی اور اخلاقی ڈائمنشن کھو دیتا ہے۔ اب آدمی کے حوالے سے آرٹ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ صرف فنکار کی ذات کے حوالے سے آرٹ کی تخلیق ممکن ہے۔ لہٰذا پوسٹ ماڈرنزم پھر فارم کی شکست وریخت لے کر آتا ہے کہ فارم فرد سے آزاد خارج میں کوئی بنی بنائی چیز نہیں جیسا کہ کلاسیکی ذہن سمجھتا تھا بلکہ فنکار کے جذباتی وفور کے ساتھ ڈھلتا اور بدلتا رہتا ہے جیسا کہ رومانی ذہن کا خیال ہے۔ اب دوسری حیرت کی بات یہ ہے کہ فارم کی شکست کے اس دور میں پوسٹ ماڈرنسٹ تنقید زیادہ فارملسٹ یعنی ہیئت پرست بنتی ہے۔ وجہ ظاہر ہے کہ ادب کے مرکز میں وہ آدمی تو رہا نہیں تھا جس کا ایک اخلاقی اور روحانی ڈائمنشن ہو، لہٰذا ہیومنسٹ تنقید کے کوئی معنی نہیں تھے، چنانچہ جو بھی شاعرانہ احساس یا فنکارانہ شعور فن پارے میں نظر آتا ہے اس کی تفہیم کے لیے صرف اس میڈیم کا تجزیہ کافی ہے جو فنکار کا ذریعۂ اظہار ہے۔ نارتھ روپ فرائی کو ہم اس اسکول کا نمائندہ نقّاد کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس نے تنقید کو ہر قسم کے غیر تنقیدی عناصر سے پاک کرنے کی کوشش کی۔ یہ کوشش بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ والیری نے شاعری کو ہر قسم کے غیر شاعرانہ عناصر سے پاک کرنے کی کی تھی۔ وہ خالص شاعری لکھنا چاہتا تھا اور فرائی خالص تنقید۔ والیری شاعری کو لٹریچر کے ہر عنصر سے پاک کرنا چاہتا تھا تاکہ وہ موسیقی کی سطح کو چھو سکے۔ فرائی بھی ایک معنی میں تنقید کو ہر قسم کے لٹریچر مثلاً معاشرتی، اخلاقی، نفسیاتی، سوانحی، وغیرہ سے پاک کر کے اسے محض میڈیم کے مطالعہ تک محدود کرنا چاہتا تھا۔ بقول مارشل مک لوہان چونکہ میڈیم ہی

MESSAGE ہے، لہٰذا زبان و بیان کا مطالعہ ہی صحیح معنوں میں شعری معنویت کا مطالعہ ہے۔
یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ ایسی تنقید جو مصوتوں او مصمتوں کے چارٹ بناتی ہے پڑھنے میں
وہی مزا دیتی ہے جو MUSICAL NOTES کے پڑھنے میں آتا ہے لیکن ایسے طنز سے
کیا حاصل جب کہ حالات نے ہیومنسٹ تنقید کو اگر ناممکن نہیں تو لگ بھگ بے حد شوار بنا دیا
ہے۔ زبان کے نقادوں کے پاس کچھ نہیں تو زبان تو ہے۔ ایک مضبوط سہارا تو ہے۔ ہمارے
پاس تو وہ انسان بھی نہیں رہا جو شعر و ادب کا موضوع ہو اور شعری زبان کے حوالے سے جس پر
سوچ بچار کیا جاسکے۔ اسی لیے تو لسانیاتی تنقید شعری زبان کے سماجی اور انسانی حوالہ جات سے
گریز کرتی ہے۔ جب سماج اور انسان کے متعلق کہنے کے لیے انسانی اور عمرانی علوم کے پاس بھی
کوئی قابل قدر بات نہیں رہی تو ادبی تنقید کیوں خواہ مخواہ غیر ضروری مباحث میں سر کھپاتی رہے۔
زبان اگر ادب کی ضمانت ہے تو اسی پر کیوں نہ توجہ مرکوز کی جائے۔ لیکن یہ سب کچھ ہوا جدیدیت
کے اس زمانہ میں جب آرٹ کے تمام بنے ہوئے فارم پگھلاؤ کا شکار تھے۔ گڑھا ہوا افسانہ تجریدی
افسانہ بن رہا تھا اور غزل ہی کو لیجیے اس کی روایتی شناخت تک دشوار ہو گئی تھی۔ بے ہیئتی
کے اس دور میں ہیئتی تنقید بھی کیا کرتی۔ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں ہیئتی تنقید ہیئت کے اچھے
نمونوں پر ہی کارگر ثابت ہوتی ہے۔ چنانچہ جدید یا تجریدی افسانہ کو اچھی تنقید میسر نہیں آئی۔
اگر غور سے دیکھیں تو نئے نقادوں کے وہی مضامین اچھے ہیں جو انھوں نے منٹو، بیدی اور
کرشن چندر پر لکھے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اور باقر مہدی کے تنقیدی جوہر، بیدی پر ان کے مضامین
میں کھلتے ہیں۔ جدید افسانہ پر تو یہ لوگ بھی اظہار کے مسائل پر ادھر اُدھر کی باتیں کر کے بیٹھ جاتے
ہیں۔ فاروقی نے جدید شاعری پر بہت باریک کاتنے کی کوشش کی۔ جوش اور فراق پر دولتیاں
بھی جھاڑیں۔ تھک ہار کر زبان کے تمام اوزار لے کر کلیاتِ میر پر آلتی پالتی مار کر بیٹھ گئے۔
افسانہ نے تو انھیں ناکوں چنے چبوائے۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں میں سے تو لڑکیوں کی
چوما چاٹی کے دوران دو چار بوسے بھی تنقید کی جھولی میں آ گئے، لیکن پریم چند اور بلراج کومل
پر جو مضامین انھوں نے لکھے ان میں تو واحد متکلم غائب اور جمع متکلم حاضر کی ٹراہٹ کے سوا
کچھ سنائی نہیں دیتا۔ کتنا مشکل ہو گیا ہے جدید افسانہ پر ہیئتی تنقید لکھنا۔ زبان کی تنقید کیا

لکھیں جب کہ جدید افسانہ میں زبان نہ شاعری بنتی ہے نہ نثر رہتی ہے۔ تنقید نے خود کو جس کام کے لیے تیار کیا تھا یعنی ادب کی صرف ہیئتی پرکھ کے لیے وہ کام بھی اس سے نہ ہو سکا کہ جدیدیت کی بے ہیئتی نے اس کے ہیئتی اوزاروں کو بھی بے کار ثابت کر دیا۔ اب ان اوزاروں کا استعمال کلاسیک پر ہی ہو سکتا ہے کہ ان کے پاس ہیئت ہے۔ اس طرح جدیدیت اپنے تنقیدی اور دانشورانہ سہاروں ہی سے محروم ہو گئی یہ اس کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور جدید تنقید کا المیہ یہ ہے کہ ہیئتی طریقہ کار کے لیے اس نے تنقید کے دائرے سے سماجیات اور نفسیات، فکر و فلسفہ انسانی اور تہذیبی عناصر کو جس بے دردی سے نکال باہر کیا، اب کلاسک کی تنقید میں انہی عناصر کی ضرورت پڑ رہی ہے کیونکہ میرؔ سے لے کر منٹو تک کے یہاں انسان کا تصور ایک روحانی اخلاقی اور سماجی آدمی کا تصور ہے اور ان کے فن کو محض زبان کے سانچوں تک محدود کر دینا ان کے ساتھ پورا تنقیدی انصاف نہیں ہے۔ اس میں خود تنقید کو یہ خدشہ لاحق رہتا ہے کہ عروضی تجزیوں کی مانند وہ بھی خصوصی مطالعہ بن جائے جس میں سوائے ماہرین فن کے کسی اور کو دلچسپی نہ ہو۔ ظاہر ہے کہ تنقید کا منصب ایسے خصوصی مطالعوں سے بہت بلند ہے نقاد، عروض داں اور زبان داں سے بہت بلند اور بہت پہلودار شخصیت کا مالک ہوتا ہے۔ سامنے کی بات ہے کہ ہمارے لیے جو اہمیت آرنلڈ ایلیٹ اور حالیؔ کے ناموں کی ہے وہ ان کے زمانہ کے عروض دانوں اور زبان دانوں کی نہیں۔ ادب میں آدمی کلاس روم لیکچر کی فضا میں زیادہ دیر تک محبوس رہنا پسند نہیں کرتا۔ ادب انسان کے ان شوریدہ سر تجربات کا بیان ہے جن کی تیز و تند ہواؤں میں اساتذہ کے تدریسی نوٹ اوراق پریشاں کی طرح اڑنے لگتے ہیں۔ فکر و نظر کے سفینہ کو اب تو ناخدا کے مضبوط ہاتھ ہی سنبھال سکتے ہیں اردو تنقید کو ایسے ہی نقاد کا انتظار ہے جو کلاس روم کی محفوظ و مامون فضا سے نکل کر مسموم اور طوفانی فضاؤں میں اپنا سفینہ پھینکے۔ جب تک ایسا نقاد سامنے نہیں آتا میں اپنے قلمدان پر بیٹھا کہتا رہوں گا۔ "غنچہ حاضر ہے۔"

غالب کی شاعری سے متعلّق

ہمارا تنقیدی رویّہ

غالب کی شاعری پر لکھی گئی تنقیدوں کا ایک سرسری مطالعہ بھی یہ بات واضح کردے گا کہ غالب کو نہ صرف ان کے زمانے ہی میں ناقدری کا سامنا کرنا پڑا بلکہ بعد میں بھی وہ دانا دشمنوں اور نادان دوستوں کی ستم ظریفیوں سے محفوظ نہ رہ سکے۔ آل احمد سرور نے اپنے ایک مضمون میں مشہور ہندی عالم اور کالی داس کے ماہر خصوصی بھگوتی شرن اپادھیا کے اس قول کا ذکر کیا ہے کہ تلسی داس کے بعد اور ٹیگور سے پہلے ہندوستان میں غالب کے پایہ کا کوئی شاعر نہیں ہوا۔ گجراتی زبان کے مشہور شاعر اور ادیب شری اوماشنکر جوشی نے غالب کی صد سالہ برسی کی ایک تقریب میں تقریر کرتے ہوئے کہا تھا کہ "میں جاننا چاہوں گا کہ سنسکرت کے کلاسیکی دور کے بعد انیسویں صدی تک کا جو زمانہ گزرا ہے اس درمیان میں ہندوستان کی کسی بھی بھاشا میں غالب کے قد و قامت کا کوئی شاعر پیدا ہوا ہے۔"

اوماشنکر کا یہ سوال سن کر آپ یقین مانیے میں تو چونک پڑا تھا۔ مجھے ایسا محسوس ہوا جیسے میں نے بجلی کے تار کو چھو لیا ہے۔ یعنی اوماشنکر کے اس سوال سے پہلے میں نے غالب کو کبھی بھی اردو زبان کے زمان و مکان کی حدود سے باہر کسی اور ادبی روایت کے تعلق سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی تھی۔ اس ایک لمحہ میں جس میں اوماشنکر جوشی نے اپنے

سوال کو نہایت حلم وانکسار کے ساتھ بطور چیلنج کے نہیں بلکہ ایک علمی استفسار کے طور پر پیش کیا تھا۔ میری نظروں کے سامنے اردو تنقید کا وہ پورا منظر گھوم گیا جس کا تعلق غالب کی شاعری سے تھا، اور یہ منظر باوجود حالی اکرام اور بجنوری کی حوصلہ افزا موجودگی کے نہایت حوصلہ شکن تھا۔ آخر کیا وجہ تھی کہ اردو تنقید غالب کو ہمیشہ تسٹریلے کے ساتھ قبول کرتی رہی ہے، اسے میر و مومن سے کم تر درجہ دیتی رہی ہے اور ہندوستان اور دنیا کے بڑے شاعروں میں اس کا شمار کرنے سے ندامت محسوس کرتی رہی ہے آخر کیا وجہ ہے کہ اس کی شخصیت اور شاعری پر آج بھی نہایت تضحیک آمیز حملے کیے جاتے ہیں۔ کسی بڑے ادیب اور نقّاد کا کسی شاعر کو کسی خاص نقطہ نظر سے پسند یا ناپسند کرنا دوسری بات ہے۔ آخر شیکسپیر بھی تو ٹالسٹائی اور برنارڈ شا کے گلے نہیں اترا۔ اور ٹی ایس ایلیٹ نے شیلی کے ساتھ کیا سلوک کیا اور اقبال نے حافظ کی ساتھ کیا رویّہ اپنایا۔ لیکن یہ دیوزادوں کا دیو قامت لوگوں کے ساتھ دنگل تھا۔ مجھے اس بات کا بھی احساس ہے کہ غالب، تصوّر کا دوسرا رُخ یا غالب اپنے آئینے میں وغیرہ قسم کی لچر کتابیں ادب کے دائرہ میں نہیں آتیں۔ اس لیے ان پر چراغ پا ہونا بے معنی ہے۔ لیکن یہاں پر میرا مقصد اس ذہنیت کی طرف اشارہ کرنا ہے جس کی بدمذاقی اور غیر شائستگی کے نمونے اس قسم کی کتابیں ہیں اس ذہنیت کا وجود بتاتا ہے کہ ہم اردو والے گویا اپنے کسی بڑے شاعر کا جشن بھی شریفوں کی طرح نہیں منا سکتے گویا کہ اس جشن کے موقعہ پر یہ ضروری ہے، شاید ان کے نزدیک حق و صداقت کا تقاضہ ہے کہ غالب کی شراب نوشی، قمار بازی، جاہ و حشم کی طلب اور سرقہ و توارد کا ذکر کر کے بتایا جائے کہ غالب کس قسم کا استاد اور شاعر تھا۔ میں ان ذلیل حرکتوں کا ذکر نہ کرتا اگر ان کتابوں اور مضامین کے ساتھ اردو کے چند جانے پہچانے نقّادوں اور محققوں کے نام وابستہ نہ ہوتے۔ آدمی جب سیدھے سادے نارمل طریقوں سے اپنی ذات کو منوا نہیں سکتا تو پھر خود کو مرکزِ توجہ بنانے کے لیے لامرکز ECCENTRIC بن جاتا ہے۔ غالب کو بدقسمتی سے زیادہ تر ایسے ہی سنکی اور ترنگی نکتہ چیں ملے۔ اور غالب کی دوسری بدقسمتی یہ رہی کہ انھیں جو مداحوں کا حلقہ بھی ملا وہ غیر ادبی تنقیدی نظریات اور تصورات سے

اس قدر متاثر ہو چکا تھا کہ اگر اس نے غالب کی تعریف بھی کی تو غلط تنقیدی اصولوں کی بنیاد پر کی۔ اس تنقید میں فن اور فن کار کو جمالیاتی اور فنّی قدروں کی روشنی میں سمجھنے کا رویّہ اپنی عدم موجودگی سے نمایاں ہے۔ غالب کے بیشتر بلند جبین سوفسطائی اور لام کز نقاد جو برسوں ادبی مذاق کے مطلق العنان آمروں کی طرح حکمرانی کرتے رہے اور تنقید کے میدان کو انھوں نے جس طرح اپنی بے لگام ترنگوں کی جولانگاہ بنایا یہ اسی کا نتیجہ ہے کہ آج بھی اردو کا ایک عام طالب علم اور قاری ادب کے معاملہ میں کوئی پہلودار اور حقیقت پسند تصور پیدا نہ کر سکا۔ ان نقادوں کا ذوق ادب ادب کی کسوٹی تھا اور ان کی دو ٹوک رائے قول فیصل۔ انھیں یہ کبھی محسوس نہ ہوا کہ تنقید کے بازار میں نقاد کی انفرادیت۔ اس کی بلند جبینی اور اس کی رایوں اور فیصلوں کا انوکھاپن کوڑیوں کے مول بکتا ہے۔ تنقید میں اگر کسی چیز کی قدر و قیمت ہے تو وہ اُس تجزیاتی مطالعہ کی ہے جو صحیح قسم کے ادبی اور فنّی شعور کی روشنی میں کیا جائے۔ جب غزل ہی نیم وحشی صنفِ سخن ٹھہری تو اس کا بڑے سے بڑا شاعر بھی بہرحال کتنا بڑا ہوگا۔ جب غزل کا محبوب ہی لونڈا یا رنڈی ٹھہری تو اس کی عشقیہ شاعری بڑی ہو کر بھی کتنی بڑی ہوگی۔ جب اردو شاعری اور خصوصاً غزل کی شاعری کی پوری فضا بدیشی اور غیر ملکی ٹھہری تو پھر ایسی شاعری کا کوئی بھی شاعر بڑا شاعر کیسے ہو سکتا ہے جب کہ ایلیٹ کا بھی یہ فتویٰ ہے کہ شاعری تو قومی اور حاسدانہ شدّت کے ساتھ قومی چیز ہے۔ اسی قسم کے اور بے شمار تنقیدی تصورات تھے جنھوں نے بیسویں صدی کے قاری کی ذہنی تشکیل کی تھی اس لیے یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لوگ غالب کی بزم میں خندہ زیر لبی کے ساتھ داخل ہوتے اور اسے ایک بڑا شاعر تسلیم کرنے میں جھجک اور SMUGNESS کا مظاہرہ کرتے۔ اسی لیے آج غالب کے مقام کا صحیح اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم صحیح ادبی اور تنقیدی شعور کی روشنی میں ان تمام تعصّبات اور ادب کے PRIGGISH تصوّرات سے نجات حاصل کرلیں جو ان نقادوں نے غزل، غزل کی پریشاں بیانی اور تنگ دامانی، غزل کی عشقیہ شاعری اور اس کی اخلاقی فضا، ادب کے سماجی کردار اور اس کی افادیت، فن اور شخصیت، ہیئت اور موضوع کے تعلق اور اسی قسم کے دوسرے بے شمار عنوانات کے

تحت ہمارے ذہنوں میں بھر دیے ہیں۔ فنی تخلیق کے حقیقی سرچشموں کا سراغ لگائے بغیر نہ آپ فن کو سمجھ سکتے ہیں نہ فنکار کو۔ اسی لیے غالب کی طرف جدید ذہن کا پہلا قدم فن کے غلط تصورات سے نجات حاصل کرنے کا ہے کیونکہ یہ قدم اٹھائے بغیر ہم بھگوتی چرن شرما اور اوما شنکر جوشی کے بیانات کی اصل نوعیت اور اہمیت کا اندازہ نہیں لگا سکتے۔ یہ مضمون اسی سمت کی طرف ایک حقیر کوشش ہے۔ مضمون میں میں نے شخصیتوں سے کم اور اُن تصورات اور زاویہ ہائے نظر سے زیادہ بحث کی ہے جن کے تحت غالب کی شاعری کا غلط EVALUATION ہوا ہے۔ مضمون سے یہ توقع وابستہ کرنا کہ یہ غالب کے نقادوں یا غالب سے متعلق تنقیدی ادب کا تاریخی اور تفصیلی جائزہ ہوگا غلط ہے۔ میرا مقصد صرف ان تصورات یا ذہنی کج رویوں کا تجزیہ ہے جن کے تحت ایک عظیم شاعر بہت ہی معمولی اور ادنیٰ درجہ کی تنقیدی صلاحیتوں والے نقادوں کی پُرنخوت، متعصب اور کم ظرف تنقیدوں کا شکار ہو گیا۔

(۲)

ویسے شروع سے غالب کے مدّاحوں کا حلقہ وسیع رہا ہے۔ غالب نے اردو کے عام قاری کے دل پر جس آمریت کے ساتھ حکومت کی ہے وہ صرف ایک بڑے شاعر ہی سے ممکن ہے۔ تنقیدی سطح پر حالی۔ اکرام اور بجنوری کی تنقید آج ہمیں محدود اور کہیں کہیں غیر تسلی بخش بھی معلوم ہو۔ لیکن اس بات سے انکار ممکن نہیں کہ غالب کی عام مقبولیت کو ایک بصیرت اور تنقیدی نطق عطا کرنے میں ان بزرگوں کا بڑا حصہ ہے۔ ہر مشہور اور مقبول شاعر کا یہ مقدر ہوتا ہے کہ اس کے چاہنے والے ہمیشہ اسے صحیح اسباب کی بنا پر نہیں چاہتے۔ خود پسند لوگ ایسے مدّاحوں کی اس عام بھیڑ میں شامل ہونے کی بجائے اپنا راستہ الگ نکالتے ہیں اور وہ دل میں غالب کو چاہے اتنا پسند کرتے ہوں لیکن ان کی نخوت پسندی کا تقاضا یہی ہوتا ہے کہ عام روش سے الگ رہنے کے لیے شاعر کو DEBUNK کیا جائے۔ غالب کے سب سے بڑے DEBUNKER یگانہ چنگیزی ہیں۔ جب یگانہ نے یہ دیکھا کہ غالب کے پرستار غالب کو آسمان پہ چڑھا رہے ہیں تو

انھوں نے انتقاماً غالب کو زمین پر لا پٹخا۔ اگر زمین پر بھی کھینچ لاتے تو کوئی مضائقہ نہیں تھا۔
لیکن یگانہ تو اس قدر بھنائے ہوئے تھے کہ انھوں نے تو غالب کو جوہڑ میں لا پھینکا، وہ
غالب پر کیچڑ اچھالتے رہے اور غالب کے ہوا خواہوں کی طرف اسی ظفر مندی سے دیکھتے
رہے جو ایک بت شکن بُت پرستوں کے سامنے بُت کو توڑتے وقت محسوس کرتا ہے۔ یگانہ
کی تنقید کو باکسنگ کی اصطلاح میں A PUNCH IN THE SOLAR PLEXUS
کہہ سکتے ہیں۔ وہ دیتے جائیں آپ لیتے جائیے اور بلبلاتے رہیے۔ اس کا کوئی جواب نہیں
سوائے اُس گھونسہ کے جو اُن کی ناف میں لگائے۔ یگانہ نے غالب کے غلط قسم کے مداحوں
کا منھ چڑانے کے لیے غلط تنقیدی کسوٹی پر غالب کی شاعری اور شخصیت کے ٹکڑے کر کے
رکھ دیئے۔ نقصان بہرصورت غالب ہی کا ہوا۔ جیتے جی تو غالب کی یہ حسرت پوری نہ ہوئی
کہ وہ اپنے پرزے اڑنے کا تماشہ دیکھتے۔ لیکن مرنے کے بعد انھیں عشرتِ قتل گاہ کا مزا
پورا پورا ملا۔ مرنے کے بعد غالب بیمارِ دوست بھی رہتے ہیں اور کشتۂ دشمن بھی۔

مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے
یا بیاں کیجیے سپاسِ لذتِ آزارِ دوست

اس میں شک نہیں کہ بت پرستی کے ردِ عمل سے بت شکنی پیدا ہوتی ہے، لیکن متوازن
تنقیدی رویہ ان دونوں قسم کی انتہا پسندیوں سے دامن بچاتا ہے۔ ممکن ہے میرا یہ کہنا کہ
یگانہ کی غالب شکنی ایک مخبوط الحواس کی کارفرمائی رہی ہے۔ یگانہ پرستوں کو ناگوار
گزرے لیکن غالب پر ان کی تحریریں پڑھ کر محسوس تو یہی ہوتا ہے کہ اچھے نقاد کے لیے جس
تنقیدی شعور اور اعلیٰ علمی استعداد کا ہونا ضروری ہے۔ اس کا ان کے یہاں شدید فقدان
تھا۔ ان کے یہاں اعلیٰ قسم کی بت شکنی ہوتی تب بھی یہ بات کسی حد تک قابلِ برداشت
بن سکتی تھی۔ لیکن ان کی تحریریں سب وشتم اور مجہول خوردہ گیری سے آگے نہ بڑھ سکیں۔
بت تو خیر وہ کیا توڑتے اُس کے منھ پر کالک مَل کر ہی وہ خوش ہوئے۔ انھوں نے خود
کو غالب کا چچا کہا ہے۔

وہ کون یگانہ وہی غالب کا چچا

اور اگر اس معرکہ میں وہ چچا بھتیجے کا رشتہ بھی قائم رکھتے تو وہی لطف آتا جو برنارڈ شا اور شیکسپیر کے دنگل میں یاروں نے اٹھایا۔ لیکن یگانہ شاد جتنے تیز و طرار بھی نہیں تھے اور نہ ہی ان علمی حربوں سے مسلح تھے جو شاد جیسے ایک اچھے بت شکن کے لیے ضروری ہیں۔ نہ ہی ان میں وہ اعلیٰ اور شائستہ ظرافت کا عنصر تھا جو متشدد تنقید کو قابلِ برداشت بناتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ اس قسم کی جملہ بازیوں سے اوپر نہ اُٹھ سکے۔

" یار و اغیار کے طعنے سننا اور شربت کے گھونٹ کی طرح پی جانا غالب جیسے خود غرض درباری شاعر پیٹ کے بندے خلعت کے بھوکے، انگریزوں کے پرستار اور پنشن خوار کا کام نہیں۔"

یا پھر

" غالب کی تخئیل اور الفاظ سے اکثر دیہاتیوں کی بو آتی ہے۔ یعنی پڑھے لکھے دیہاتی اگر چاہیں تو ایسی شاعری کر سکتے ہیں۔ مگر میرؔ و آتشؔ کے رنگ وہی قبول کر سکتا ہے جو اہلِ زبان ہو۔"

اس قسم کی فقرے بازیوں سے سوائے کوفت کے کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ اس میں شک نہیں کہ یگانہ نے ایک جگہ یہ بھی اعتراف کیا ہے کہ:۔

" فی الحقیقت یہ تمسخر کسی عداوت پر تو مبنی ہے نہیں بلکہ ذہنیت عامّہ کی اصلاح کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ دل لگتی باتیں دل لگی دل لگی میں کہہ دی جائیں۔"

لیکن جب یگانہ غالب کو چور اور ان کی شاعری کو مالِ مسروقہ کہتے ہیں۔ اس کی ORIGINALITY سے انکار کرتے ہیں اور خصوصاً جب ڈاکٹر عبداللطیف کی غالب پر کتاب کو اِن الفاظ کے ساتھ پیش کرتے ہیں:۔

" آخر ڈاکٹر عبداللطیف پی۔ ایچ۔ ڈی۔ پروفیسر عثمانیہ یونیورسٹی نے غالب کے نظریہ زندگی اور ان کے کیرکٹر کو تنقید کی کسوٹی پر کس کے دکھایا کہ غالب کی حقیقت کیا ہے۔ ڈاکٹر موصوف کی معرکہ آرا تصنیف "غالب" پر بہت کچھ چہ میگوئیاں ہوئیں۔ مگر حقیقت آخر حقیقت ہے۔"

تو پھر معاملہ چچا بھتیجے کی دل لگی کا نہیں رہتا اور نہ ہی روغن گل بھینس کے انڈے سے نکال کی پیروڈی میں پنہاں لطیف نکتہ چینی کا لطف دیتا ہے۔ بلکہ معاملہ اب تنقید کی سنجیدہ حدود میں داخل ہو جاتا ہے۔ یعنی یگانہ غالب کو DEBUNK کرنا چاہتے ہیں اور اس مقصد کے لیے وہ مشرق و مغرب کے ایسے اصولِ تنقید کی تلاش میں سرگرداں ہیں جس کی کسوٹی پر غالب کی شاعری کو غلط قسم کی شاعری ثابت کیا جا سکے۔ اردو میں تو وہ حالی اور شبلی سے اصولِ تنقید اخذ کرتے ہیں لیکن چونکہ مغربی ادب سے ان کی واقفیت سطحی اور محدود ہے اس لیے وہ اپنے سے بھی زیادہ ایک دوسرے مجہول نقاد عبداللطیف کا سہارا لیتے ہیں جن کا دو ٹوک فیصلہ یہ تھا کہ غالب کا شمار دنیا کے بڑے شاعروں میں نہیں ہو سکتا۔ ان کے نزدیک غالب نے شاعری کو قربان کر کے دنیاوی آسائشیں حاصل کیں۔ یہی نہیں بلکہ عبداللطیف نے غالب کے متعلق اور بھی عجیب عجیب باتیں کہی ہیں۔ جو آج کے قاری کو نہایت مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں۔ مثلاً ان کا یہ کہنا کہ غالب نے شاعری میں کوئی نیا راستہ نہیں نکالا اور روایتی پامال راستے پر چلتے رہے اور ان کے یہاں نیا پن آیا بھی تو ان کی قنوطیت سے آیا جو لازمی نتیجہ تھی ان تمناؤں کی پامالی کا جنھیں دنیا نے پورا نہیں کیا۔ عبداللطیف انگریزی کے پروفیسر ہونے کے باوجود یہ بھول جاتے ہیں، کہ ارمانوں کی پامالی سے پیدا شدہ قنوطیت رومانی حسیت کا ایک جزو رہی ہے اور اس قنوطیت سے شاعری کے وقار میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یہ سامنے کی بات کیٹس کی شاعری کا سنجیدہ مطالعہ بھی انھیں بتا سکتا تھا۔ اسی طرح ان کا یہ دعویٰ کہ غالب کا عشق جسمانی ہے۔ اور روحانیت کا اس میں کوئی شائبہ نہیں۔ یعنی یہ کہ غالب کے یہاں محبت کا وہ تصور نہیں ملتا جو زندگی کی المناکیوں کو قابل برداشت بنا سکے۔ جس مفروضہ پر قائم ہے وہ غالب کے ان اشعار کے غلط قسم کے مطالعہ سے پیدا ہوا ہے۔ جس میں عشق کے ایک ارضی حقیقت پسندانہ اور انسانی تصور کی کارفرمائی ملتی ہے اور جو محبت کا دامن حریفانہ طور پر کھینچتا ہے اور طلب بوسہ بھی کرتا ہے۔ عشق کا یہ تصور عشق کے روحانی اور عینی تصور کی نہ تو نفی کرتا ہے نہ ہی ضد ہے۔

دراصل عبد اللطیف بھی غالب کی شاعری کے سنجیدہ مطالعہ کی اہلیت نہ رکھتے تھے وہ بھی غالب کو بہر صورت DEBUNK کرنا چاہتے تھے چنانچہ رسالہ اردو اورنگ آباد میں شائع شدہ کسی مضمون نگار کا حوالہ دے کر ان کا تمسخر آمیز طور پر یہ فرمانا کہ غالب نے جوانی کا آغاز ایک فلسفی کی طرح کیا۔ لیکن ان کا انجام اس بڑھاپے میں دیکھنے کو ملتا ہے جبکہ عاشق اپنی بوڑھی ہڈیوں اور محبوب کے درمیان تکیہ رکھنے یا نہ رکھنے کی کشمکش میں مبتلا ہے۔ جو شخص شعر اور شخصیت میں تفریق روا نہیں رکھ سکتا وہ گویا تنقیدِ ادب کے بنیادی اصولوں سے بھی واقف نہیں ہے، اور عبد اللطیف کی پوری کتاب میں کسی بھی جگہ اصولِ تنقید کا پتہ نہیں چلتا۔ شاعری کے متعلق ان کے خود ساختہ چند مفروضے ہیں جن پر وہ غالب کا کلام پرکھتے ہیں۔ مثلاً ان کا ایک مفروضہ ہے کہ بڑی شاعری کائنات اور زندگی میں جاری و ساری ہم آہنگی کے احساس سے پیدا ہوئی ہے اور انھیں غالب کی شاعری میں یہ ہم آہنگی نظر نہیں آتی لیکن غالب کی پوری صوفیانہ شاعری اس کائناتی ہم آہنگی کا مظہر ہے۔

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا
دہر جز جلوۂ یکتائیٔ معشوق نہیں!
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خود بیں

لیکن عبد اللطیف غالب کی صوفیانہ شاعری کو یہ کہہ کر رد کر دیتے ہیں کہ ان کے صوفیانہ اشعار میں وہی خیالات ملتے ہیں جو ہندوستان کے فقیروں اور سادھوؤں کے پاس نظر آتے ہیں۔ ان کے نزدیک غالب کے یہاں تصوف ایک ذہنی ورزش اور آرائش مضامین سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ عبد اللطیف اور ان کے بعد آنے والے بہت سے نقاد اس بات کو نہ سمجھ سکے کہ غالب کے یہاں تصوف ایک طرزِ عمل نہیں طرزِ احساس ہے جس کے ذریعہ وہ حیات و کائنات میں کچھ معنویت پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ عبد اللطیف جب یہ کہتے ہیں کہ وہ شخص جو خدا کی بنائی ہوئی کائنات سے غیر مطمئن ہو صوفی کیسے ہو سکتا ہے

تب وہ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ غالب صوفی نہیں ہیں شاعر ہیں اور تصوّف ان کی حسیت کا ایک جزو ہے۔ وہ یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ مکمل طمانیت سے آدمی صوفی بن سکتا ہے شاعر نہیں بن سکتا۔ دونوں جہاں لے کر نہ خوش رہنے والا شخص ہی جذبات کے اس بھنور سے گزرتا ہے جس کے بغیر بڑی شاعری پیدا نہیں ہو سکتی۔ غالب کا غم بھی پیداوار ہے اس کشمکشِ دل کی جو آرزومندی اور بے اطمینانی، عافیت کوشی اور آوارگی کے درمیان ازل سے جاری ہے۔ اس کشمکش کو نہ سمجھنے والے لوگ ہی عبداللطیف کی طرح سادہ لوحی سے یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب غالب کو زندگی میں آسائشیں میسّر تھیں پھر بھی شعر میں غم کا بیان کرنا خدا کی ناسپاسی کا مترادف نہیں تو اور کیا ہے۔

البتہ عبداللطیف غالب سے اتنی رعایت برتتے ہیں کہ نثر کو ان کی شاعری سے زیادہ پختہ اور شاندار سمجھتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

"وہ ایک بڑے نثار تھے لیکن بحیثیت ایک شاعر کے وہ خود فریبی میں مبتلا تھے۔"

وہ شخص جو خطوط جیسی کاروباری اور غیر تخلیقی صنف کو کسی شاعر کے تخلیقی کارناموں پر فضیلت بخشے۔۔ وہ کسی بھی قسم کے بڑے تخلیقی کارنامے کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت رکھنے کا دعویدار کیسے ہو سکتا ہے۔

غالب کو DEBUNK کرنے والے نقّادوں میں میر پرستوں اور مومن پرستوں کا بھی کافی زور رہا ہے۔ جعفر علی خاں اثر کی میر پرستی اس غلو تک پہنچی ہوئی تھی کہ غالب میں جو کچھ اچھا تھا وہ انھیں میر کا فیضان معلوم ہوتا ہے اور جو کچھ برا تھا اس کے ذمہ دار خود غالب تھے۔ ایک جگہ وہ کہتے ہیں:

"میری ذاتی رائے یہ ہے کہ اردو میں کیا بلحاظ ہیئت اور کیا بلحاظ معنی صرف دو صاحب طرز شاعر ہوئے ہیں، میر اور انشاء۔ صرف انشاء ایک مخصوص دائرہ میں جداگانہ رنگ کا مالک ہے، باقی جتنے شاعر ہیں وہ سب میں سمائے ہوئے ہیں اور جو رنگ جس سے منسوب کیا جاتا ہے وہ چوکھے سے چوکھا

میرؔ کے یہاں موجود ہے۔"

انشاء کو دوسرا صاحبِ طرز شاعر وہ اس لیے مانتے ہیں کہ ان کے نزدیک وہ پہلا شخص ہے جس نے اردو میں فینسی (FANCY) یعنی نازک اور لطیف تشبیہوں اور استعاروں کا اضافہ کیا۔ اس سے پیشتر محض تخیل کی کارفرمائی تھی۔ اپنے اس دعوے کے ثبوت میں انھوں نے انشاء کے جو اشعار نقل کیے ہیں اس میں سے چند درج ذیل ہیں۔

غنچہ و گل کی صبا گود بھری جاتی ہے
اک پری آتی ہے اور ایک پری جاتی ہے
تجھ سے نازک پری کو چاہیے ہے
صرف پھولوں کے ہار کا جھولا
غش نسیمِ سحری ہے مجھ پر
میں نسیمِ سحری پر غش ہوں

اس امر سے قطع نظر کہ فینسی اور امیجینیشن کے فرق کو اثر صاحب کتنا سمجھتے ہیں۔ اگر ہم انشاء کے مندرجہ بالا اشعار پر ایک سرسری نظر ڈالیں تو ہمیں محسوس ہوگا کہ وہ اردو کے ایک صاحبِ طرز شاعر کے اشعار تو کیا کہلاتے ان میں لہجہ کا وہ زنانہ پن اور ادھیڑ عمر کی عورتوں کے چونچلے والا وہ لجلجا انداز ہے جس سے ایک خوش مذاق اور شائستہ ذہن قاری کو فطری طور پر گھن آتی ہے۔ میرا موضوع نہ اثر صاحب ہیں نہ انشاء، لیکن انشاء کے متعلق اثر صاحب کے خیالات بنا کر میں یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ غالب کو نیچا دکھانے اور میرؔ کو بانس پر چڑھانے والے لوگوں کے یہاں کس قسم کی تنقیدی نظر کام کر رہی ہے۔ اسی قبیل کے دوسرے نقاد نیاز فتحپوری تھے۔ جنھیں غالب کی مقبولیت اور عظمت کے اعتراف میں اپنی انفرادی شان مجروح ہوتی ہوئی معلوم ہونے لگی، اور انھوں نے مومنؔ کو غالبؔ سے ٹکرایا۔ میں اتنا سادہ لوح نہیں کہ حسن عسکری کا شمار اثر اور نیاز کے ساتھ کروں لیکن عسکری ذہانت اور تنقیدی شعور کی پختگی کے لحاظ سے اگر ان لوگوں سے بالکل جداگانہ روش کے مالک ہیں تو بے مرکزیت اور انفرادیت پسندی میں وہ ان لوگوں کی طبیعت ہی کے آدمی معلوم ہوتے ہیں۔ حسن عسکری

کی ایک خصوصیت یہ رہی ہے کہ وہ اپنی تنقیدوں میں اس وقت تک اردو شاعر کا نام نہیں لیتے جب تک انھیں فرانسیسی شاعروں کے نام یاد آتے رہیں۔ انھوں نے سوائے میر کے اردو کے تمام بڑے یا اہم شاعروں کے لیے اپنی رائے محفوظ رکھی ہے۔ ان کی تنقیدوں میں غالب کے متعلق صرف ایک جگہ اشارہ ملتا ہے اور وہ بھی اس ذہنیت کی مذمت میں جو غالب کے اس شعر میں جھلک ملتی ہے

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

(۳)

ترقی پسند تنقید معاشرتی اور تاریخی حد بندیوں میں اس قدر قید ہو گئی تھی کہ اوّل تو وہ مہر نیم روز کی تقریظ اور ابر گہر بار میں عقل کی اہمیت والے اشعار کے ارد گرد ہی زیادہ چکر لگاتی رہی اور جب غالب کے فن اور شاعری کا تذکرہ چھڑا تو نقادوں کا لب ولہجہ معذرتی بن گیا۔ گویا انھیں یہ احساس گناہ چین سے سونے نہیں دیتا تھا کہ غالب جیسے صدر درجہ داخلی شاعر کو پڑھ کر ان کا دل کیوں جھوم اٹھا۔ ان کے یہاں جو ذہنیت کام کرتی ہے وہ اس متقی اور پرہیز گار کی۔ جو ترغیب کا شکار ہو کر کوئی گناہ کر بیٹھے اور پھر دار الفتاوٰی سے فتویٰ مل جانے پر خوش ہوئے کہ بہر حال غالب کا پڑھنا مارکس اور لینن کی شریعت کے خلاف نہیں ہے کیونکہ خود لینن نے کلارا زٹکن سے کہا تھا کہ خوبصورت چیزوں کو چاہے وہ پرانی ہی کیوں نہ ہوں ہمیں محفوظ رکھنا چاہیے۔ ترقی پسند نقادوں نے غالب کو عموماً تشریط کے ساتھ قبول کیا ہے یعنی یہ کہ غالب میں بہت کچھ کمزوریاں، اس میں بہت کچھ تضادات ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ ہمارے اہم شاعر ہیں، چنانچہ احتشام صاحب فرماتے ہیں "اب رہیں غالب کے حقائق کو سمجھنے کی کوششیں اور ان کی خامیاں، وہ ان کے طبقے اور ان کے دور کی خامیاں بھی تھیں جن میں پھنس کر وہ محض تخیل کی قوت سے باہر نکلنے کی کوشش کر سکے! ان کے یہاں تضاد ہے۔ لیکن ایسا فلسفہ جو تضاد سے خالی ہو محض غیر طبقاتی اشتراکی سماج میں جنم لے سکتا ہے۔

کون جیتا ہے تیری زلف کے سر ہونے تک

معاشرتی تصورات کی کمزوری یا خامی یا فلسفیانہ تضاد کسی شاعر کی شاعرانہ عظمت کو کم کرنے کا باعث نہیں ہو سکتا تاوقتیکہ شاعر سماجی یا اخلاقی شاعری نہ کرتا ہو اور سماج اور اخلاق کے متعلق اپنی رایوں کو شعر کے ذریعہ پیش نہ کرتا ہو۔ ایسی شاعری جس کا موضوع معاشرتی رجحانات ہوں معاشرتی فلسفے کی کسوٹی پر پرکھی جا سکتی ہے۔ لیکن وہ شاعری جو داخلی ہے اور جو انسان کی جذباتی زندگی کی بنیادی صداقتوں کی آئینہ دار ہے۔ اس کی پرکھ کے لیے معاشرتی فلسفہ کی کسوٹی کا استعمال ایسا ہی ہے جیسا شعری صداقتوں کو جانچنے کے لیے سائنس کی تجربہ گاہ کا استعمال، آگ، سورج، چاند اور پھول کے متعلق شاعری کے تصورات سائنس کی تجربہ گاہ میں غلط ثابت ہوں گے۔

اسی طرح خدا۔ عورت، انسان زندگی اور دنیا کے متعلق شاعر کے تصورات کی پرکھ کے لیے مذہبی یا روحانی یا معاشرتی فلسفہ کی کسوٹی کو آگے دھرنا اس امر کی دلیل ہے کہ شاعر کو ایک تخلیقی فنکار کم اور فلسفی اور معاشرتی مفکر زیادہ سمجھا جا رہا ہے۔ فنکار کو فلسفی سمجھنے میں ویسے تو کوئی قباحت نہیں اور کسی شاعر کی فکری گہرائی کے پیش نظر اسے فلسفی کہا بھی جا سکتا ہے لیکن فلسفی کا لفظ گمراہ کن ضرور ہے کیونکہ یہ لفظ زیادہ حوصلہ مند نقادوں کی فکر رسا کے لیے وہ جولانگاہ فراہم کرتا ہے جہاں پر ادبی تنقید فلسفیانہ موشگافیوں کا روپ اختیار کر لیتی ہے اور پھر فن کار کے کلام سے باقاعدہ فلسفیانہ اور اخلاقی نظام کی تدوین کا عمل رو پذیر ہوتا ہے۔ اسی تنقیدی رویہ کا نتیجہ تھا کہ ایک زمانہ میں ورڈزورتھ کی شاعری کے متعلق یہ دعویٰ کیا جاتا رہا کہ اس کی شاعری سے ایک مربوط اخلاقی نظام ترتیب دیا جا سکتا ہے اور اسی نکتۂ نظر کے خلاف آرنلڈ اور دوسرے نقادوں کو اپنی آواز بلند کرنی پڑی غالب کے نقادوں کا بھی یہ رجحان رہا ہے کہ غزلیات سے مخصوص افکار و خیالات کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ اور پھر انھیں ایک منظم فکر کی صورت دے کر اس فکری نظام کو غالب پر منضبط کیا جاتا ہے۔ غزل کے شاعر کا ذہن انتخابی ECLECTIE ہوتا ہے۔ یہ ذہن

جذبات وافکار کی ہزار رنگ دنیاؤں کی سیر کرتا ہے۔ افکار کو احساسات میں اور احساسات کو استعاروں اور شعری پیکروں میں سموتا ہے۔ اس پورے عمل میں اس کا مقصد کسی فکری نظام کی تشکیل و تنظیم نہیں ہوتا۔ بلکہ مختلف و متنوع جذبات وخیالات کی حقیقتوں تک رسائی حاصل کرنا اور انہیں ایک فنکارانہ ہیئت دے کر ان کی ماہیئت کا ادراک کرانا ہوتا ہے۔ فلسفہ جو کچھ اور جیسا کچھ غالب کے یہاں ہے وہ ان کی جذباتی ضرورت کی تسکین کے لیے ہے ابھی تک تو غالب کے کسی نقاد نے تجزیاتی مطالعہ کے ذریعہ یہ نہیں بتایا کہ غالب کے یہاں کونسا فلسفیانہ تضاد ہے حالانکہ اس تضاد کا ذکر اکثر و بیشتر مضامین میں نظر آتا ہے اگر غالب کے یہاں کوئی تضاد ہے بھی تو اس تضاد کو سمجھنے اور حل کرنے کے لیے ہمیں فلسفہ کی بجائے شاعر کی ذہنی اور جذباتی ساخت پر نظر رکھنی ہوگی۔ کیونکہ داخلی شاعر فلسفہ کو اس لیے نہیں اپناتا کہ وہ اس کے لیے کوئی فکری کشش رکھتا ہے۔ بلکہ فلسفہ کا سہارا وہ اپنی جذباتی اور ذہنی الجھنوں کو حل کرنے کے لیے لیتا ہے۔ اس لیے وہ بیک وقت متضاد فلسفوں سے ذہنی وابستگیاں پیدا کر سکتا ہے۔ فلسفہ کی دنیا میں یہ تضاد کھلتا ہے لیکن شاعری کی دنیا میں یہ تضاد شاعر کی پہلو دار شخصیت اور اس کی جذباتی اور روحانی کشمکش کا آئینہ دار بن جاتا ہے۔ غالب کے یہاں جو چیز ہمیں فلسفیانہ تضاد نظر آتی ہے، دراصل وہ شاعر کی وہ فکری اور جذباتی کشمکش ہے جو راہبر کو نہ پہچاننے اور تھوڑی دور ہر تیز رو کے ساتھ چلنے سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ کشمکش ہر شاعر کا مقدر ہے۔ غالب اس کشمکش سے نجات پا جاتے تو ممکن ہے کہ وہ فلسفی بن جاتے۔ صوفی بن جاتے، لیکن سوال یہ ہے کہ کیا وہ شاعر رہتے۔ کیونکہ شاعری فکری اور جذباتی کشمکش کو رفع کرنے سے نہیں اسے تیز تر کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ آفتاب احمد اپنے مضمون "غالب کا غم" میں لکھتے ہیں۔

"فنکار کا امتیاز یہی ہے کہ وہ اپنی داخلی کشمکش سے ڈرتا نہیں، وہ اسے جاری رہنے دیتا ہے اور اس کے مختلف پہلوؤں کا مطالعہ کرتا ہے اس کے اس روحانی سفر کی ایک وہ منزل بھی تو ہے جہاں ضدین کے جوڑے

ٹکرا ٹکرا کے ایک ہمہ گیر اور خوش آہنگ توازن حاصل کر لیتے ہیں جہاں کشمکش سکون و قرار میں بدل جاتی ہے، جہاں ناقص و کامل، خیر و شر اور نشاط و الم کی ظاہری حدود مٹ جاتی ہیں اور زندگی کو زندگی سمجھ کر ہر لباس اور ہر رنگ میں قبول کیا جاتا ہے۔"

اس نظر سے دیکھا جائے تو یہ بحث بے کار ہو جاتی ہے کہ غالب کے یہاں جو کچھ بھی فلسفیانہ یا فکری نظام ملتا ہے وہ غلط ہے یا صحیح یا تضاد کا حامل ہے غالب کے فلسفہ کی اہمیت انسانی فکر کی تاریخ میں کچھ بھی نہیں۔ ان کے فلسفہ کی اہمیت ان کی شاعری ہی میں ہے۔ اور اس لیے اس فلسفہ کا مطالعہ ان کی شاعری ہی کے دائرہ میں رہ کر ہو گا۔ اور غالب کی شاعری تضاد کی نہیں بلکہ اُس بے پناہ اندرونی کشمکش کی آئینہ دار ہے جو شاعر کے اپنے آپ سے زمانہ سے اور کائنات سے الجھنے سے پیدا ہوئی ہے۔

غالب کے زمانے میں شاعر کو نہ تو اپنے دور کا ترجمان سمجھا جاتا تھا نہ رموزِ حیات کا نبّاض نہ تو اسے انسانی روح کا انجینئر خیال کیا جاتا تھا نہ ہی روحِ عصر کو گرفتار کرنے والا صیّاد۔ ان کے زمانے میں لوگوں نے ادب اور شاعری سے وہ توقعات وابستہ نہیں کیں جو بعد میں کی گئیں۔ مثلاً یہ کہ شاعر اپنی شاعری سے دنیا کا بھلا کرے سماجی اخلاق و عادات کی اصلاح کرے یا کسی مخصوص معاشرہ کے حصول کی کوشش کرے یا خوش آیند مستقبل کی نشاندہی کرے۔ ادب سے اس قسم کی توقعات وابستہ کرنا غالب کے زمانے کے بعد کی خصوصیت ہے۔ غالب کے زمانہ میں لوگوں نے ان سے ایک ہی توقع وابستہ کی تھی کہ وہ کم از کم ایسے شعر کہیں جو ان کی سمجھ میں آئیں۔ شاعر سے یہ مطالبہ نوعیت کے اعتبار سے خالص فنکارانہ قدروں پر مبنی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ غالب کے زمانے میں ان کی شاعری کی بہت کم نکتہ چینی ہوئی۔ ان کے خلاف جو کچھ طوفان کھڑا ہوا وہ قاطع برہان اور معرکۂ قتیل سے متعلق تھا اور اس کا تعلّق ان کی تخلیقی سرگرمیوں سے بالکل نہیں تھا۔ غالب کی شاعری ایک مخصوص معاشرہ اور شعری روایت کی پیداوار تھی اور یہ معاشرہ فن کی ماہیت کو غیر شعوری طور پر ہی سہی لیکن بعد میں آنے والے لوگوں سے کہیں بہتر طریقے پر سمجھتا تھا۔ مثلاً غالب کو کبھی یہ احساس نہیں ہوا کہ بحیثیت شاعر کے

ان پر چند ایسی ذمہ داریاں عائد ہوتی ہیں جن کا بنیادی طور پر فن سے کوئی تعلق نہیں اور جو بعد میں شاعر سے وابستہ کی گئیں نہ تو انھوں نے یہ سمجھا کہ بحیثیت شاعر کے انھیں ایک مرتی ہوئی تہذیب کا مرثیہ لکھنا ہے نہ کسی نئے دور کی آمد کا مژدہ سنانا ہے' انھوں نے رہبر قوم ہونا پسند کیا نہ مصلح قوم۔ ان کے لیے بس اتنا کافی تھا کہ ان کے چہرے پر شاعر کی کھال ہے۔ اسی لیے اپنے چہرے پر کسی اور نقاب کا ڈالنا انھیں گوارا نہیں تھا۔ فنی اقدار سے آگہی اور زندگی اور کائنات سے اپنے رشتہ کا علم ان کی تخلیقی سرگرمیوں کے لیے کافی تھا۔ بعد میں آنے والے شاعروں کے لیے محض اتنی سی بات کافی نہیں تھی انھوں نے اپنے چہرے پر نقاب ڈالنا ضروری سمجھا۔ اور یہ نقاب حالی سے شروع ہوا تو حال تک اٹھنے نہ پایا۔

غالب کی ترقی پسند تنقید عمل ہے اسی نقاب کی تلاش کا۔ یہ نقاب تنقید کو نظر نہیں آتا تو وہ جھنجھلا اٹھتی ہے اور جب اس نقاب کے ایک دو تار بھی مہر نیم روز کی تقریظ میں نظر آجاتے ہیں تو وہ خوشی سے پھولی نہیں سماتی۔ اصل میں ترقی پسند نقاد غالب کے یہاں اپنے جیسے ذہن کی ہی تلاش میں الجھے رہتے ہیں اور جب بھی نقاد کسی بھی شاعر میں اپنی خود کی ذہنیت کا سراغ لگانے کی کوشش کرتا ہے تو گویا وہ ایک افضل شئے کی بجائے ایک اسفل شئے کی تلاش کرتا ہے۔

ایک بڑے شاعر کی عظمت کا یہ بھی ثبوت ہے کہ وہ ذہنوں کے متعصبانہ حصاروں کو توڑ دیتا ہے اور پڑھنے والے کو اپنی تمام تشریطوں کے باوجود اس کے سامنے سپر انداز ہونا ہی پڑتا ہے۔ آندرے ژید نے ایک جگہ کہا ہے کہ دنیا کا کوئی تعصب ایسا نہیں ہے جسے فن بالآخر فتح نہ کرتا ہو۔ غالب پر لکھی گئی ترقی پسند تنقیدوں میں نقاد کی اس ذہنی کشمکش کا عکس ملتا ہے جو نقاد کے پہلے سے قائم کردہ تصورات اور اس شاعری کے درمیان جاری ہے جو ان تصورات کے چوکھٹوں میں سمانے سے انکار کرتی ہے۔ نقاد کسی نہ کسی طرح اپنے تصورات کے حصاروں کو محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن غالب کا IMPACT اتنا شدید ہوتا ہے کہ ان حصاروں میں دراڑیں پڑ جاتی ہیں غالب پر ترقی پسند تنقید کی کہانی تشکیک سے تشریطی مفاہمت اور پھر غیر مشروط قبولیت کی کہانی ہے۔ اس آخری

منزل کی سب سے خوبصورت نگارشات سردار جعفری کی تحریریں ہیں جو تاثراتی تنقید اور تنقیدی تعریف کا نہایت دلکش امتزاج ہیں۔

(۴)

ایک اور قسم کی تنقید جس کا چلن غالب کے سلسلہ میں خوب رہا ہے وہ ہے غالب کے کلام میں دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن کی تلاش و جستجو۔ اس قسم کی تنقید ایک دلچسپ ادبی مشغلہ ہے جو اگر سود مند نہیں تو نقصان دہ بھی نہیں۔ لیکن جب اس قسم کی تنقید کو بنیاد بنا کر شاعر کی انفرادیت اور اُپج کو نقالی تقلید اور سرقہ کے تاریک سایوں تلے ڈھانپنے کی کوشش کی جاتی ہے تو نہ صرف یہ کہ ایسی تنقید بے ضرر نہیں رہتی بلکہ خطرناک بن جاتی ہے۔ کیونکہ اس تنقید پر ایک قسم کی علمی تحقیق کا رنگ چڑھا ہوتا ہے جو عام پڑھنے والے کو خاصا مرعوب کرتا ہے۔ یہ اردو اور فارسی کے مماثل اشعار تلاش کرنے والے محقق اور عالم ادبی تخلیق کی بنیادی نفسیات سے بھی بے خبر ہوتے ہیں۔ اور موضوع اور ہیئت کے کیمیاوی تعلق کا انھیں کوئی شعور نہیں ہوتا۔ دراصل یہ تنقید ایک قسم کی تحقیق ہوتی ہے جو تنقید کا لبادہ اوڑھ کر آتی ہے اور انتشار پھیلاتی ہے عموماً محقق کی ادبی اور تنقیدی رائیں ویسے بھی مشکوک ہوتی ہیں۔ خصوصاً اُس محقق کی رائیں جس کا ادبی ذوق اس قسم کی چھان پھٹک سے اوپر نہیں اُٹھتا۔

اردو اور فارسی شاعری اور خاص طور پر غزل کی شاعری کی عام تقلیدی روش کے زیرِ اثر ہر شاعر کے یہاں ایسے اشعار مل جائیں گے جو خیال، زبان یا اسلوب کے اعتبار سے دوسرے شاعروں کے شعروں سے مشابہت رکھتے ہوں۔ خصوصاً شاعر کی ذہنی نشوونما کے ابتدائی مرحلوں میں جبکہ وہ اپنے منفرد اور مخصوص اسلوب کی تشکیل کے صبر آزما دور سے گزر رہا ہو۔ اس کا دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن کو اپنانا بالکل فطری ہے۔ لیکن اس قسم کی تنقید جب میکانکی تواتر اختیار کر لیتی ہے تو نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک زمین میں کہی ہوئی غزلوں اور اکثر و بیشتر محض قافیہ یا کسی ایک لفظ کی مشابہت پر سرقہ یا توارد یا استفادہ کا فیصلہ صادر کیا جاتا ہے۔ غالب کے یہاں شعری تجربات کی نوعیت اس قدر منفرد اور جاندار ہے اور اس کے شعری تخیل نے زبان کو کچھ ایسے کیمیاوی طریقہ پر استعمال کیا ہے کہ وہ زبان و

اسلوب کے اعتبار سے اردو کے تمام پیشرو اور ہم عصر شاعروں کو بہت پیچھے چھوڑ آیا ہے۔
غالب کی زبان ہزاروں پیچ کھاتی ہے اور الفاظ فشارِ معنی سے پھٹے جاتے ہیں غالب کے
تخیل کی تیز و تند آنچ میں الفاظ پگھلتے ہیں اور پگھل پگھل کر علامتوں استعاروں اور شعری
پیکروں میں ڈھلتے ہیں۔ غالب نے زبان کو جس تخلیقی شان سے استعمال کیا ہے یہ اسی کا
نتیجہ ہے کہ پڑھنے والے کے ذہن میں دھڑکتی ہوئی رنگکار رنگ تصویروں کا ایک نگارخانہ
کھل جاتا ہے۔ ایک چابک دست مصور کی طرح غالب نے الفاظ میں رنگوں کی چمک پیدا
کی اور مختلف رنگوں کے امتزاج سے ایک نیا رنگ پیدا کیا۔ الفاظ کی صدائیں ایک دوسرے
میں مل کر ایک دلآویز نغمگی پیدا کرتی ہے۔ ان کی تراکیب رنگ و نور کی نئی دنیائیں آباد
کرتی ہیں اور ان کے دروبست سے معنی کے نئے آفاق دعوتِ نظارہ دیتے ہیں۔ غالب کے
یہاں ہیئت و موضوع کا وہ کیمیاوی امتزاج ملتا ہے کہ لفظ کو معنی سے الگ کر کے دیکھ ہی
نہیں سکتے اور یہ خصوصیت ہر بڑے شاعر کی خصوصیت ہے۔ اس لیے محض زبان یا تراکیب
کی مشابہت کی بنیاد پر یہ قیاس کرنا کہ فلاں شعر میں فلاں شاعر کا رنگِ سخن اڑایا گیا ہے،
سادہ لوحی ہے۔ دوسرے شاعروں کی زمینوں میں غالب نے جو غزلیں کہی ہیں ان میں مشترک
چیز صرف زمین ہے۔ ورنہ ان زمینوں سے جو گل بوٹے پھوٹے ہیں وہ رنگ و بو اور حسن و
تاثیر میں اس قدر انوکھے اور منفرد ہیں کہ غالب پر کسی دوسرے شاعر کے رنگِ سخن کو اپنانے یا
کہیں سے کسی خیال کو اڑانے کا شبہ تک نہیں ہوتا۔ میر۔ سودا۔ بیدل۔ ناصر علی۔ ظہوری نظیری
اور عرفی کے وہ اشعار جو غالب کے شعروں سے مماثلت رکھتے ہیں۔ اگر ان کا غالب کے شعروں
کے ساتھ گہری نظر سے مطالعہ کیا جائے تو یہ بات واضح ہو جائے گی کہ ظاہری اور پرفریب مشابہت
کے باوجود ان میں شعری تجربہ کا بنیادی فرق ہے۔

ہیئت اور موضوع کو الگ الگ کر کے دیکھا جا سکتا ہے لیکن ان کی یہ تقسیم
DICHOTOMY جیسا کہ براڈلے نے بتایا ہے قاری کے ذہن میں ہوتی ہے۔ نظم میں معروضی
طور پر موجود نہیں ہوتی۔ نظم میں ہیئت اور موضوع کے اس کیمیاوی امتزاج کو الگ کر کے
دیکھنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ہم نظم سے تشکیل پائی ہوئی دنیا سے باہر نکل آتے ہیں اور موضوع کا

الگ سے تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں اور اس تجزیہ میں فلسفہ، نفسیات اور معاشرتی علوم کی دنیاؤں کی سیر کرنے لگتے ہیں یا پھر ہیئت کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں۔ اور اجزائے ہیئت زبان، تشبیہ، استعارہ، صنائع اور پھر ایک ایک لفظ کا اس طرح جائزہ لیتے ہیں کہ اس کی رگوں سے گویا معنی کے لہو کی ایک ایک بوند نچوڑ لیں گے۔ ایلیٹ نے ایسی ہی تنقید کو LEMON SQUASHING SCHOOL OF CRITICISM کہا ہے۔ ہیئت اور موضوع کے لیے جسم و روح کا استعارہ گمراہ کن ہے۔ الفاظ استعارے اور شعری پیکر موضوع کو بیان کرنے کے محض وسائل نہیں ہیں۔ وہ جسم کے وہ زندہ اعضا ہیں جنھیں جسم سے الگ کر دیا جائے تو جسم جسم نہیں رہتا۔ بجلی کی ہیئت اس کی اندرونی تڑپ ہی سے پیدا ہوتی ہے اور بجلی کی تڑپ کو اس کے آکار ہی سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا لپکا اس کی اندرونی تڑپ بھی ہے اور ہیئت بھی۔ پھول پھول بنتا ہے۔ رنگ پنکھڑیوں کی تراش خراش سے۔ پھول نہ رنگ کی تجسیم ہے نہ بُو کی خیال، زبان، استعارہ شعری تجربہ پھول کے رنگ و بو بھی ہیں اور پنکھڑیاں بھی اور پنکھڑیوں کی نرمی اور گدازی بھی۔ انھی سے پھول بنتا ہے اور انھیں الگ الگ کرنے سے پھول پھول نہیں رہتا۔ خوشبو سے آپ عطر بنا سکتے ہیں۔ لیکن عطر پھول نہیں۔ اب وہ ایک دوسری چیز بن گیا ہے جو پھول سے مختلف ہے۔ شعر سے خیال کو الگ کر لیجیے اور دوسرے الفاظ میں بیان کیجیے۔ اب یہ خیال شعر کا خیال نہیں رہا۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
صورتیں کیا خاک میں ہوں گی جو پنہاں ہو گئیں

آپ یہ نہیں کہہ سکتے کہ اس شعر میں شاعر نے مادہ کی فنا یا مادہ کی قلبِ ماہیت یا آواگون کا تصور پیش کیا ہے۔ اس شعر میں اس قسم کی کوئی چیز نہیں۔ آپ شعر کے الفاظ سے خیال کو الگ کر کے اس خیال کو شعر کا خیال نہیں کہہ سکتے۔ کیونکہ مجرد خیال (نہ جانے وہ کیا تھا) اب حسیت میں بدل گیا ہے اور جذبہ کا حصہ بن گیا ہے اور حسیت نے اپنے اظہار کے لیے خارجی تلازمے تراشے ہیں اور اس طرح ایک خیال شعر میں آکر اس خیال سے مختلف بن جاتا ہے۔ جو وہ فلسفہ یا ہماری روزمرہ کی دنیا میں ہوتا ہے۔ یہاں موضوع کو ہیئت سے جدا کرنا

گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے۔ شاعری کی دنیا میں خیال وہ محبوب نہیں جو مختلف لباسوں میں ظاہر ہوتا ہے اور جسے دیکھ کر آپ کہہ اٹھیں کہ من اندازِ قدت را می شناسم

شعری اسلوب کو جامۂ خیال سمجھنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ نقادوں نے لفظیات کی مماثلت پر یہ حکم لگانا شروع کر دیا کہ شاعری کا رنگِ سخن فلاں شاعر سے مستعار ہے۔ چنانچہ جعفر علی خاں اثر کہتے ہیں۔

"اگر خوشنما اور عام فارسی تراکیب کو لیجیے تو اس میدان میں بھی میر اُن سے کہیں آگے ہے اور شاید مومن سے بھی کو ردبے۔"

گویا اثر صاحب کے نزدیک عام فارسی تراکیب نقش و نگار اور بیل بوٹے کی مانند ہیں جنھیں شاعر زیبائش کے لیے اپنی زبان پر ٹانکتا ہے اور پھر زبان کا جامہ خیال کے قامت کے مطابق تراشتا ہے۔ شاعر فارسی تراکیب یا ہندی محاوروں میں اظہارِ جذبات نہیں کرتا۔ بلکہ جذبات خود اپنی تراکیب وضع کرتے ہیں شعری اسلوب بقول رتیکے دی گورماں آنکھ کے رنگ کی مانند فطری ہوتا ہے۔ اوپر سے لادا ہوا، اکتسابی یا مستعار نہیں ہوتا شاعر کے شعری تجربہ کی نوعیت اسلوب کی نوعیت کا تعین کرتی ہے۔ محض لفظیات کی ظاہری مماثلت کی بنیاد پر یہ فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کہ شاعر نے دوسرے شاعروں کے رنگِ سخن سے کیا فیض اٹھایا ہے۔ شعری اسلوب پیدا ہوتا ہے۔ شاعر کے شعری تجربہ کی نوعیت سے اور یہ کیسے ممکن ہے کہ کسی بھی دو شاعروں کا شعری تجربہ ایک سا ہو۔ ہر شاعر اپنے سے پیشرو بڑے شاعر کی شخصیت سے متاثر ہوتا ہے اور جیسا کہ ایلیٹ نے بتایا کہ ہر بڑا شاعر اپنی آنے والی نسلوں کے لیے خطرہ ثابت ہوتا ہے، کیونکہ نئے شاعروں کی پوری قوت اس شاعر کے رنگِ سخن کے اثر سے باہر نکلنے میں ہی صرف ہو جاتی ہے یہ اثر صرف اندازِ بیان تک ہی محدود نہیں ہوتا بلکہ اندازِ نظر کو بھی متاثر کرتا ہے۔ معمولی شاعر اپنے پیش رو بڑے شاعر کی آواز بازگشت کی طرح کچھ وقت کے لیے گونج کر عدم کے خلاؤں میں گم ہو جاتا ہے لیکن ایک غیر معمولی شاعر دوسروں سے الگ اپنا انداز بناتا ہے۔ وہ نہ اپنے پیش رو بڑے شاعر سے گھبراتا ہے نہ ہمعصر چھوٹے شاعروں سے شرماتا ہے اسے اپنی ذات پر اعتماد ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے

کسی کا رنگِ سخن اس کی انفرادیت کو دبا نہ سکے گا۔ وہ صرف طرزِ بیان میں ادائے خاص کا متلاشی نہیں ہوتا، بلکہ طرزِ احساس اور اندازِ نظر میں بھی ایک پُر خلوص منفرد وضع کی جستجو کرتا ہے۔ یہ شاعرانہ حسیت اپنی شخصیت کی اندرونی کشمکش سے پیدا ہوتی ہے اور یہ کشمکش اس کے آخری دم تک جاری رہتی ہے۔ یہ کشمکش غیر شعوری بھی ہوتی ہے اور شعوری بھی۔

خنجر سے چیر سینہ دل نہ ہو دو نیم
دل میں چھری چبھو، مژہ گر خونچکاں نہیں
ہے ننگِ سینہ، دل اگر آتشکدہ نہ ہو
ہے عارِ دل، نفس اگر آتش فشاں نہیں

اس کشمکش سے شاعر کو وہ چیز حاصل ہوتی ہے جس کے بغیر نہ شاعری ممکن ہے نہ زندگی کی بصیرت، یعنی شعری حسیت جسے غالب نے دل گداختہ میر نے دل خوں شدہ اور اقبال نے خونِ جگر کا نام دیا ہے۔ دل کی یہ گداختگی فارسی تراکیب بانے، میر کی زمین میں شعر کہنے یا رنگِ بیدل اور ظہوری اڑانے کے صناعانہ کرتبوں سے پیدا نہیں ہوتی بلکہ اس وقت پیدا ہوتی ہے جب شاعر کی روح کی آگ میں ایک زمانہ اور ایک دور کے تجربات پگھل کر لاوا بن جاتے ہیں اور ' ایک دہکتے ہوئے سیّال مادّہ کی طرح ہڈیوں کی سرنگوں میں دوڑتے پھرتے ہیں۔

نوازشِ نفسِ آشنا کہاں ورنہ
بہ رنگِ نئے ہے نہاں در رہِ استخواں فریاد

اور جب اس سیّال لاوے کو اظہار کے وسائل مل جاتے ہیں تو وہ الفاظ اور تراکیب شعری پیکر اور علامتوں میں ڈھل کر شعر کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ تخلیقی تخیل کی اسی سیّال کیفیت کی طرف غالب نے اشارہ کیا ہے۔

ہاتھ دھو دِل سے یہی گرمی گر اندیشہ میں ہے
آبگینہ تندیٔ صہبا سے پگھلا جائے ہے

جب شاعر کے سینہ میں دِلِ گداختہ پیدا ہو جائے تو اندازِ بیان خیال کا جامد نہیں

رہتا۔ آنکھ کا رنگ بن جاتا ہے اور موضوع ہیئت میں جسم و روح کا VITAL تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ شاعر کے شعری تجربہ کی انفرادی نوعیت ہی ہوتی ہے جو اس کے شعر کو ہزار مماثلتوں کے باوجود دوسرے شاعروں کے اشعار سے مختلف بناتی ہے۔ ہر شاعر دو مصرعوں ہی کا شعر کہتا ہے اور ہر آدمی دو ٹانگوں ہی پر چلتا ہے۔ لیکن جسے ہم چال کا بانکپن کہتے ہیں اس میں ایک پوری شخصیت کا رچاؤ جھلکتا ہے۔ محض لفظیات DICTION تو اندازِ بیان کا ایک جزو ہے اور اندازِ بیان ہیئت FORM کا ایک جزو ہے اور ہیئت کو موضوع سے الگ کرنا غیر ممکن ہے۔ اس لیے پورے شعر کے ایک معمولی جزو کی مماثلت کو بنیاد بنا کر اس قسم کی رائے زنی کہ خیال فلاں سے لفظیات فلاں سے اور اندازِ بیان فلاں سے مستعار ہے گمراہ کن ہے اگر غور سے دیکھا جائے تو بہ استثنائے چند غالب کے وہ تمام اشعار جو مماثلت کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھائے گئے ہیں شعری تجربہ کی نوعیت کے اعتبار سے بالکل منفرد اور ممتاز خصوصیات کے حامل ہیں اور ان کی مماثلت بندش، تراکیب یا الفاظ کی ظاہر داریوں پر ختم ہو جاتی ہے۔

(۵)

نقادوں کا ایک اور حلقہ ہے جس نے غالب کو بڑا شاعر ماننے سے اس لیے انکار کیا کہ غالب غزل کا شاعر ہے اور غزل کی صنف نیم وحشیانہ ریزہ خیال وغیرہ قسم کی کوئی چیز ہوتی ہے اور اس لیے اس صنف کا شاعر بڑا شاعر کیسے ہو سکتا ہے۔ نقادوں کے اس زمرے میں تازہ وارد ڈاکٹر گیان چند ہیں جن کا فرمانا ہے کہ "مجھے صنفِ غزل ہی میں کچھ کھوٹ دکھائی دینے لگتا ہے۔ مجھے یہ شبہ ہوتا ہے کہ اپنی ریزہ خیالی اور پھکڑ بیانی کی وجہ سے غزلیات کا کوئی مجموعہ دنیا کی عظیم شعری کتابوں میں بہ مشکل جگہ پا سکتا ہے (اردو ادب غالب نمبر) یہ اسی قسم کی کج فکری کا نتیجہ ہے کہ غالب کے خیر اندیش نقاد سوچا کرتے تھے کہ اگر غالب ڈرامے لکھتے یا مسلسل نظم میں طبع آزمائی کرتے تو بڑے شاعر ہو سکتے تھے۔ جو بات یہ نقاد محسوس نہ کر سکے وہ یہ تھی کہ آرٹ کی دنیا میں ہیئت کا ایک ORGANIC تصور ہے جو سرے سے اس بات ہی کا منکر ہے کہ ایک ہیئت میں مختلف موضوعات ایک ہی

طرح بیان کیے جا سکتے ہیں۔ ہیئت یا موضوع کسی ایک میں تبدیلی دوسرے میں تبدیلی پیدا کیے بغیر نہیں رہتی۔ ہیئت خالی برتن نہیں جس میں جس قسم کا موضوع چاہا ڈال دیا۔ اسی لیے کروشے اور دوسرے نقادوں نے اصنافِ سخن کی بحث کو تنقید کے میدان سے باہر ہی رکھنے پر اصرار کیا ہے۔ کروشے کے نزدیک ہیئت اتنی ہی انوکھی منفرد اور UNIQUE چیز ہے جتنا کہ موضوع۔ صنفِ سخن کو بنیاد بنا کر اقبال اور جوش کی غزلوں کی تنقید ممکن نہیں۔ غزل اگر ایک STRUCTUROL FOM ہے اور نوع کے لحاظ سے اس کا ایک مطلع اور ایک مقطع ہوتا ہے اور مصرع ثانی میں قافیہ اور ردیف کا التزام ہوتا ہے تو یہ اس کی وہ ARCHITECTURAL خصوصیات ہیں۔ جن کی اہمیت شاعر کے لیے ہوتی ہے قاری کے لیے نہیں۔ شاعر اپنے شعری تجربہ کو ایک صورت دینا چاہتا ہے اس لیے وہ یا تو مروّج STRUCTURAL FORM کا استعمال کرتا ہے۔ یا پھر اس میں تصرف کرتا ہے یا کوئی نیا فارم ایجاد کرتا ہے۔ صنفِ سخن ایک فریم کے مانند ہوتی ہے اور قاری کو سروکار فریم سے نہیں تصویر سے ہوتا ہے۔ صنفِ سخن سے نہیں شاعری سے ہے۔ یہ کہنا بالکل بے معنی بات ہے کہ غالب کی غزلیں اچھی ہیں یا انیس کے مسدس اچھے ہیں یا میر کی مثنویات اچھی ہیں۔ گو سہل انگاری کی وجہ سے ہم اکثر ایسا کہتے رہتے ہیں، حالانکہ جب ہم ایسا کہتے ہیں تو ہماری مراد صنفِ سخن سے نہیں بلکہ شاعری سے ہوتی ہے۔ غزل نہ صوفیانہ ہوتی ہے نہ عشقیہ نہ اخلاقی نہ سیاسی۔ یہ صفتیں شاعری کی ہیں یعنی شاعری صوفیانہ ہوتی ہے، یا عشقیہ یا سیاسی پھر چاہے وہ کسی صنف میں لکھی گئی ہے۔ ممکن ہے آپ غزل کی مخصوص علامتوں کا ذکر کریں۔ لیکن یہ علامتیں بھی صنفِ سخن سے مخصوص نہیں بلکہ شاعری سے مخصوص ہیں۔ صوفیانہ شاعری کی علامتیں کچھ اور ہیں اور عشقیہ شاعری کی کچھ اور۔ اور پھر یہ علامتیں غزل سے کچھ اتنی مخصوص بھی نہیں۔ قصیدہ، مثنوی، رباعی میں غزل کی علامتوں کا استعمال بے دھڑک ہوا ہے۔ رہا تسلسل کا سوال تو تسلسل ساٹھ ہزار اشعار کی مثنوی میں بھی ہو سکتا ہے اور چار مصرعوں کی رباعی میں بھی۔ اور سترہ لفظوں کے ہائی کو میں بھی۔ رہا وحدتِ کلام کا مسئلہ تو وہ محض ایک فریب نظر ہے۔ طویل نظموں میں کوئی ایسا ORGANIC ربط نہیں ہوتا

کہ ان کے ٹکڑے نہ کیے جا سکیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ایلیٹ اپنے ڈرامے THE ROCK میں سے کورس کو علیحدہ کر کے انھیں ایک کمزور ڈرامے کے گراں قدر حصے سمجھ کر محفوظ کرنے کی کوشش نہ کرتا۔ جدید قاری کے لیے کلاسیکی شعرا کے جو مجموعے تیار کیے جاتے ہیں ان میں کاٹ چھانٹ کا عمل کچھ کم بے دردانہ نہیں ہوتا۔ مثلاً ورڈزورتھ کے PRELUDES یا ٹینی سن کی IN MEMORIUM اور ملٹن کی فردوس گم گشتہ کے ہزاروں اشعار حذف کر دیے جاتے ہیں۔ جدید دور طویل نظموں کا دور نہیں۔ اور کلاسیکی طویل نظموں کو کاٹ چھانٹ کر پیش کیا جانا بذاتِ خود اس بات کی دلیل ہے کہ وحدتِ کلام کا تصور محض اضافی ہے۔ وحدتِ کلام نظم شعر رباعی سب میں ایک سی ہوتی ہے، بلکہ جتنا پیمانہ چھوٹا ہوگا اتنی ہی اس میں وحدت اور شدت زیادہ ہوگی۔ نظم یا شعر کی طوالت یا اختصار مرہون منت ہے۔ اس جذبہ یا شعری تجربہ کا جو اس میں راہ پاتا ہے غزل کے شعر میں جو جذبہ اظہار پاتا ہے وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے نظم میں اظہار شدہ جذبہ سے مختلف ہوتا ہے اگر ایسا نہ ہوتا تو غزل کا ہر شعر نظم بن سکتا تھا اور ہر نظم کو غزل کے ایک شعر میں سمٹایا جا سکتا تھا۔ تسلسل اور وحدت محض ظاہری خوبیاں ہیں اور ان سے شاعری کی قدروں کا تعین نہیں ہوتا۔ تسلسل اور وحدت تو محض ٹیکنیکل حربے ہیں جنھیں اپنی حسیت کے اظہار کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ میں کون سی وحدت اور تسلسل ہے۔ اگر نظم میں ایسی ہی ORGANIC وحدت ہوتی تو ایذرا پاؤنڈ کے مشورے پر اس کا ایک تہائی حصہ کاٹ نہ دیا جاتا۔ کسی نظم کا تسلسل اور وحدت اگر اس کی خوبی ہے بھی تو یہ ایک معمولی ٹیکنیکل خوبی ہے۔ نظم میں جو کچھ وحدت ہوتی ہے وہ شاعر کے طرزِ احساس سے جنم لیتی ہے اور یہ طرزِ احساس کبھی پھیلے ہوئے کینواس پر اظہار پاتا ہے اور کبھی سمٹے ہوئے (لیکن محدود نہیں) تجربہ کی شکل میں چھوٹے سے کینواس پر ظاہر ہوتا ہے۔ ذہین نقاد شعری تجربہ کی نوعیت اور اُس کے فنی اظہار پر نظر رکھتا ہے۔ وہ شعر میں الفاظ نہیں گنتا بلکہ جذباتی تہوں کا ادراک کرتا ہے۔ اگر شاعر کی حسیت اور شعری تجربہ جاندار ہے اور اگر اس کا اظہار بھرپور فنکارانہ

سلیقہ مندی سے ہوا ہے تو پھر کیا مثنوی اور غزل، کیا رباعی اور ایک شعر سبھی یکساں قدر و قیمت کے مالک ہیں۔

شِلر نے ایک جگہ کہا ہے کہ ہیئت جب موضوع کو تباہ کر دیتی ہے تب آرٹ پیدا ہوتا ہے۔ شلر کے نزدیک شعری ہیئت وہ قوت ہے جو تخلیق کی اندھی جبلّت کو قابو میں رکھتی ہے اور پھر اُسے اُس مواد میں تبدیل کر دیتی ہے جس کا استعمال آرٹ کرتا ہے۔ تخلیقی جذبہ کا فشار فارم میں بھٹ کر آرٹ کی شکل پاتا ہے۔ ان معنوں میں فارم نہ صرف موضوع کو قابو میں رکھتا ہے بلکہ اسے TRANS FORM کرتا ہے۔ استعارہ اور شعری پیکر میں ڈھل کر خیال خیال نہیں رہتا بلکہ شعری خیال بن جاتا ہے۔ یہ شعری خیال نثری خیال سے بالکل مختلف ہے۔

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

حلقۂ دامِ خیال کا استعارہ ایک فلسفیانہ خیال — مایا یا عینیت کے تصور کا محض شاعرانہ اظہار نہیں ہے۔ بلکہ دام اور حلقہ کے تلازمات نے اس خیال کو فلسفہ کے خیال سے مختلف بنا دیا ہے، موضوع کو ہیئت اسی طرح توڑتی پھوڑتی ہے۔ اور علامت اور استعارہ مجرد خیال کی آرائش اور پوشش کا کام نہیں کرتا بلکہ خیال کو حسیاتی تجربہ میں بدلنے کا کیمیاوی عمل کرتا ہے۔ اگر شاعری محض تک بندی اور قافیہ پیمائی نہیں ہے اور یہ فنکار کے شدید ترین داخلی تجربات کا جمالیاتی اظہار ہے تو شاعری کی قدر و قیمت کا تعین تنقید کی اُس کسوٹی پر نہیں ہوتا جو گلے میں اصنافِ سخن کے چوکھٹے ڈالے لونڈوں کو بتاتی پھرتی ہے کہ غزل کا بہترین شعر شاہ بیت کہلاتا ہے۔

(۶)

معاشرتی رجحانات اور دوسرے شعراء کے اثرات کے جبر تلے شاعر کی ذات اور اس کی انفرادی آواز کے کھو جانے کے خوف سے پیدا شدہ ردِّ عمل سے وہ تنقید وجود میں آئی جس میں شاعر کی شخصیت مرکزِ نظر بنی اور شاعری کو اس کی شخصیت کے آئینے کے طور پر دیکھا گیا۔

یہاں پر میں یہ عرض کر دوں کہ پچھلے صفحات میں میں نے شخصیت کا لفظ ان معنوں میں استعمال نہیں کیا جن معنوں میں شخصیت کے پرستار نقاد استعمال کرتے ہیں۔ شخصیت سے میری مُراد محض شاعرانہ حسیت تھی جس کی تعمیر شاعر کی ذات اور خارجی دنیا کی کشمکش سے ہوتی ہے۔ شاعر کی وہ رنگارنگ شخصیت جس سے ہم اس کی سوانح میں دوچار ہوتے ہیں ضروری نہیں کہ شاعری اسی شخصیت کا آئینہ ہو جب ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں تو گویا وہ IMPERSONAL تصوّر کی بنیاد رکھتا ہے اور اس کا مطلب یہی ہوتا ہے کہ فن کی تخلیق کے سُوتے شاعر کی شخصیت سے کہیں زیادہ گہری اور پُراسرار سرزمینوں سے پھوٹتے ہیں لہٰذا یہ ممکن ہے کہ شاعر کی شخصیت کمزور ہو اور اس کی شاعری بڑی ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ شاعر کی اپنی زندگی اور اپنی شخصیت کے لیے جن باتوں کی اہمیت ہو شاعری میں ان کا ذکر تک نہ ملے۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری میں جن باتوں کو وہ نہایت اہتمام سے پیش کرتا ہو اُن کی اس کی روزمرّہ زندگی میں اور اس کی شخصیت کی دنیا میں کوئی زیادہ اہمیت نہ ہو۔ یہ شاعر کی عیّاری یا دوغلا پن نہیں بلکہ محض تخلیقی نفسیات کی مجبوریاں ہیں۔ آرٹ کی دنیا میں ایسا ہوا ہے اور اکثر ایسا ہی ہوتا ہے۔

بہرحال اس قسم کی تنقید کا تمام دنیا کے ادب میں بڑا چلن رہا ہے۔ شاتوبریاں کا یہ کہنا کہ ”میں فن پارہ سے لطف اندوز تو ہو سکتا ہوں لیکن فنکار سے فن پارہ کو الگ کر کے اس کا محاکمہ کرنا میرے لیے مشکل ہے۔“ اس نوع کی تنقید کا اعلان نامہ بنا ہے۔ اب نقّاد فن کی بجائے فنکار کی شخصیت کا عرفان حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور فنکار بنیادی اور فن اضافی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ نقّاد شخصیت کا مطالعہ اس نظر سے کرتا ہے گویا فنکار کی شخصیت بذاتِ خود ایک عظیم تخلیقی کارنامہ ہے اور فنی تخلیقات اس کارنامہ کے معمولی اجزا۔ کارلائل اس قسم کی تنقید کا مثالی نمائندہ ہے۔ اس کے نزدیک فنکار کا سب سے بڑا کارنامہ وہ زندگی ہے جو اس نے گزاری اور فنی تخلیقات اس کارنامے کے اجزائے ترکیبی۔ شلر، شکسپیر، اور ڈانٹے پر اس کے مضامین گویا ان فنکاروں کی زندگی کے وہ شاندار اور ہیروئک خاکے ہیں جن میں شاعر کی شخصیت اور تخلیقات دونوں کو اس طرح

سمو کر پیش کیا گیا ہے کہ یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ خاکہ نگاری کہاں ختم ہوتی ہے اور تنقید کہاں شروع ہوتی ہے۔ سوانحی تنقید کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ تخلیق کو ایک آزاد اور خود کفیل چیز نہیں سمجھتی اور اس طرح فن پارہ کی آفاقیت اور آزادی دونوں کو ضرب لگاتی ہے۔ کسی فنکار کی زندگی اور شخصیت میں دلچسپی لینا اور بات ہے اور اس کی زندگی اور شخصیت کو اس کی شاعری کا سرچشمہ سمجھنا دوسری بات۔ جب تک فنکار زندہ ہوتا ہے تب تک اس کا شخصی وجود اُس کے فن سے لطف اندوزی کے عمل کو کسی نہ کسی طرح متاثر کرتا رہتا ہے لیکن اس کی رحلت کے ساتھ ہی وقت کا ہاتھ آہستہ آہستہ اُس کی شخصیت کے نقوش کو دُھندلا کرتا جاتا ہے۔ اور صدیاں گزرنے کے بعد جبکہ اس کی شخصیت کے نقوش ادبی حافظے سے مٹ چکے ہوتے ہیں اس کی فنی تخلیقات اس کی شخصیت سے الگ ہو کر آزادانہ طور پر محض اپنی خصوصی قدروں کی بنیاد پر لوگوں کے دل میں جگہ بناتی ہیں۔ ہومر، ڈانٹے شیکسپیر۔ حافظ، خیام اور کالی داس کی شخصیتوں کے متعلق آج ہم کیا جانتے ہیں۔ اور جو کچھ جانتے ہیں ان میں کوئی بھی ایسی بات نہیں جو ان کی تخلیقات کے جمالیاتی مطالعہ اور لطف اندوزی میں معاون ثابت ہو۔ وقت کی خراد پر چڑھ کر شخصیت کے چھلکے فن سے الگ ہو جاتے ہیں اور فن اپنی اندرونی صفات کی بنیاد پر صدیوں کی کسوٹی پر پرکھے جانے کے بعد کلاسیک کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ ڈاکٹر جانسن اور حالی دونوں شخصیت کے پرستار ہونے کے باوجود دونوں شخصیت اور شاعری کو الگ الگ رکھ کر دیکھ سکتے ہیں چنانچہ ڈاکٹر جانسن شیکسپیر کے متعلق کہتے ہیں۔

(شیکسپیر) کو ذاتی تعلقات، مقامی روایتوں اور اپنے ہمعصروں کی رایوں سے جو کچھ فائدہ پہنچ سکتا تھا۔ اب وہ اسے دستیاب نہیں۔ نوازشوں اور مقابلوں کے اثرات اب ختم ہو چکے ہیں۔ اس کی رفاقتوں اور رقابتوں کا سلسلہ بھی اب ختم ہو گیا ہے۔ اب نہ تو اس کی تخلیقات کسی نقطۂ نظر کی تائید میں دلائل و براہین فراہم کرتی ہیں نہ کسی جماعت کے خلاف سب و شتم کا سامان بہم پہنچاتی ہیں، نہ تو ان سے فخر و مباہات کو مدد ملتی ہے۔ نہ کینہ پروری

کی تسکین ہوتی ہے۔ اب ان تخلیقات کا مطالعہ سوائے حصولِ مسرت کے
کسی اور سبب سے نہیں کیا جاتا۔ اور جتنی مسرت اب وہ بہم پہنچاتی ہیں
اسی مناسبت سے اُن کی تعریف ہوتی ہے۔"

اردو ادب میں غالب کی شخصیت اور زندگی پر جو مواد اکٹھا ہوا ہے، وہ بذاتِ خود اس بات کا ثبوت ہے کہ ہماری دلچسپی کا مرکز کہاں ہے۔ اِن گراں قدر تحقیقات کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن ان تحقیقات کے مقابلے میں غالب پر لکھی گئی تنقیدوں کی کم مائیگی کیا اس بات کی طرف اشارہ نہیں کرتی کہ ادب سے ہماری دلچسپی عالمانہ زیادہ اور تخلیقی کم رہی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اردو کے قارئین کا مزاج فاضلانہ زیادہ اور فنکارانہ کم ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ اردو میں PEDANTRY کے دروازے کھل گئے ہیں اور شائستہ اور شُستہ ادبی مذاق علمی لبادوں میں گھٹ کر رہ گیا ہے اگر غالب اور اقبال کو اچھے ادبی نقاد نہیں ملے تو اس میں ان شاعروں کا کوئی قصور نہیں بلکہ یہ ان بے چاروں کی بدقسمتی رہی ہے کہ وہ ایسے زمانہ میں نقادوں کے ہاتھ چڑھے جب مکتبی اور استادانہ تنقیدوں کا بازار گرم تھا اور اردو کا نقاد ادب سے صالح قسم کی جمالیاتی مسرت حاصل کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھا تھا عالموں اور فاضلوں سے مجھے کوئی بیر نہیں۔ علماء آئیں تو دیدہ و دل فرشِ راہ لیکن یہ سوال بدستور قائم رہتا ہے کہ وہ غالب اور اقبال کے متعلق تبلائیں گے کیا؟

شاعر کی شخصیت میں دلچسپی لینے کا ایک نتیجہ یہ ہوا کہ ماہرینِ نفسیات جو ادب میں داخل ہونے کے چور دروازے تلاش کرتے پھرتے تھے انھیں گویا داخلہ کا پرمٹ مل گیا۔ پھر تو کیا تھا بس مولا دے اور بندہ لے۔ آپ دیکھیں گے کہ ان کی تنقیدوں سے دواخانہ کی ادویات کی بو آتی ہے اس CLINICAL تنقید نے جو گل بوٹے کھلائے ہیں، ان کا ذکر آگے آئے گا سردست تو یہ دیکھنا ہے کہ اس قسم کی تنقید کا رویہ کیا رہا ہے۔

نفسیاتی تنقید میں جو چیز سب سے زیادہ کمزور ہوتی ہے وہ اس کی ادبی بنیادیں ہیں۔ یعنی ماہرینِ نفسیات، نفسیات کا علم تو رکھتے ہیں لیکن ادب کی تہذیبی اور جمالیاتی قدروں کی آگہی ناقص ہوتی ہے۔ ان کا فنی تخلیق کی نفسیات کا علم بھی خاصا MECHANICAL

ہوتا ہے اور تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کی وہ جس سہل انگاری سے خانہ بندی کرتے ہیں اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بہت سے تہذیبی جمالیاتی اور معاشرتی امور ان کے دائرۂ بحث سے باہر رہتے ہیں۔ یہ صاف بات ہے کہ ان امور کو باہر رکھ کر فنی تخلیق کے نشیب و فراز کا احاطہ ممکن نہیں۔ اظہار کے ذریعہ تزکیۂ نفس ان لوگوں کا مقبول عام تصوّر ہے۔ یہ تصوّر غلط نہیں لیکن پوری سچائی پیش نہیں کرتا۔ شاعری کی طرف ان کا رویہ کچھ اس قسم کا ہوتا ہے گویا شاعری شاعر کے اعترافات یا اس کی case-history ہو۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شخصیت سے تخلیق اور تخلیق سے شخصیت کی طرف نقّاد کی حرکت کچھ اس قدر میکانکی اور سہل انگار بن گئی ہے جس کی ایک مضحکہ خیز مثال ایک نقّاد کا یہ جملہ ہے کہ ایلیاڈ کا شاعر اوڈیسی لکھ ہی نہیں سکتا کیونکہ ان دونوں کتابوں میں کتوں کے متعلق اس قدر متضاد رائیں ملتی ہیں کہ وہ کسی ایک ذہن کی پیداوار ہو ہی نہیں سکتیں۔

شاعری کو شاعر کی ذات اور شخصیت سے وابستہ کر کے نقّاد اگر کچھ پاتا بھی ہے تو بہت کچھ کھو کر۔ سب سے بڑی چیز جو وہ کھوتا ہے وہ فن پارہ کا آزاد، خود مختار اور خود کفیل ہونے کا وہ تصوّر ہے جو اُسے شخصیت اور زمان و مکان کی قیود سے بے نیاز بناتا ہے، فن پارہ سے لطف اندوز ہونے اور اسے سمجھنے کے لیے عصری حالات اور شخصیت کے پیچ و خم سے واقف ہونا جتنا ناگزیر ہوگا فن پارہ اتنا ہی اپنے آزاد وجود اور آفاقی عناصر سے محروم ہوگا۔ تخلیق ہونے کے بعد فن پارہ کا اپنا ایک وجود اپنی حرکت اور اپنی قوّت ہوتی ہے۔ اس فن پارہ سے ہر شخص آزادانہ طور پر براہ راست اپنا رشتہ قائم کر سکتا ہے اور اس تک رسائی حاصل کرنے کے لیے سوانحی ادب کی بیساکھی کی ضرورت نہیں پڑتی۔ ایلیٹ ایک جگہ کہتا ہے:

I AM EVEN PREPARED TO SUGGEST THAT THERE IS, IN ALL GREAT POETRY, SOMETHING WHICH MUST REMAIN UNACCOUNTABLE, HOWEVER COM-PLETE MIGHT BE OUR KNOWLEDGE OF THE

POET.... WHEN THE POEM HAS BEEN MADE, SOMETHING NEW HAS HAPPENED, SOMETHING THAT CANNOT BE WHOLLY EXPLAINED BY ANYTHING THAT WENT BEFORE THAT, I BELIEVE IS, WHAT WE MEAN BY CREATION." (FRONTIERS OF CRITICISM)

شخصیت اور شاعری کا فرق ملحوظِ خاطر نہ رکھنے کی وجہ سے غالب کے نقادوں نے ان کے ساتھ نہایت افسوسناک ستم ظریفیاں بروا رکھی ہیں۔ غالب کی شخصیت میں جو رنگینی، رچاؤ اور بانکپن ہے اس نے ان کی شاعری کو ان کی ذات سے الگ ہونے نہ دیا۔ اور تنقید میں شخصیت اور شاعری کے باہم ایک دوسرے پر عمل سے ایسا گھپلا کھڑا ہوگیا کہ غالب کی شاعری یا تو ان کی ذات کا نقاب بن گئی یا محض عیاری۔ مثلاً یہ کہنا جیسا کہ عبداللطیف نے کہا ہے کہ غالب کو زندگی میں کافی آسائشیں ملیں، پھر بھی ان کی شاعری غم کے بیان سے بھری ہوئی ہے۔ یا یہ کہ تصوف ایک عملی چیز ہے اور غالب کی زندگی میں تصوف کا کوئی عمل نظر نہیں آتا یا یہ کہ غالب کی شاعری انانیت سے بھری ہوئی ہے لیکن اپنی تمام زندگی وہ درباروں کی خاک چھانتے رہے یہ تمام اعتراضات اس غلط تصور پر مبنی ہیں کہ فن فنکار کی شخصیت کا آئینہ دار ہے۔ غالب کا غم ذاتی غم نہیں ہے بلکہ اُس آفاقی المیہ احساس کا عکس ہے جس کا اظہار دنیا کی ہر بڑی شاعری میں ہوا ہے۔ ان کی شاعری میں جو انانیت ملتی ہے وہ بھی فرد کی آفاقی کائناتی قوتوں کے سامنے اپنی ذات کو برقرار رکھنے کی جدوجہد کی علامت ہے تصوف ان کے یہاں محض آرائشِ کلام کے نہیں بلکہ باوجود اس کے کہ وہ ایک عملی صوفی نہ تھے، انھوں نے تصوف کی مدد سے اپنے محدود وجود کو لامحدود کے ساتھ وابستہ کرکے اس وسیع اور بے کراں کائنات میں اپنے لیے کچھ معنویت پیدا کرلی۔ شاعر کی حیثیت اس کی شخصیت سے الگ چیز ہے اور بڑی شاعری حیثیت کی آئینہ دار ہوتی ہے شخصیت کی نہیں۔

اسی طرح اکرام غالب کی عشقیہ شاعری کا ذکر کرتے ہوئے یہ کہہ گئے کہ مرزا کے بعض بیانات سے خیال ہوسکتا ہے کہ انھیں عشق میں رند سمجھنا چاہیے۔ عاشقِ صادق نہیں حاتم علی

مہر کی محبوبہ کے انتقال پر ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"ابتدائے شباب میں ایک مرشد کامل نے یہ نصیحت کی کہ ہم کو زہد و ورع منظور نہیں اور ہم مانع فسق و فجور نہیں، پیو کھاؤ مزے اڑاؤ، مگر یاد رکھو کہ مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو۔ سو میرا اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔ کسی کے مرنے کا غم وہ کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی، آزادی کا شکر بجا لاؤ، غم نہ کھاؤ اور اگر ایسی ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو تو چنا جان نہ سہی۔ منا جان سہی۔"

اب خط میں جن خیالات کا اظہار ہوا ہے انھیں بنیاد بنا کر غالب کی عشقیہ شاعری کی نوعیت پر رائے زنی کرنا خطرات سے خالی نہیں۔ بات یہ نہیں ہے کہ غالب زندگی میں کرتے کچھ تھے اور شاعری میں کہتے کچھ تھے۔ بات صرف یہ ہے کہ شاعر کی ذاتی اور انسانی کمزوریاں اس کے شعری احساس کو جب تک متاثر کر کے شعر میں راہ نہیں پاتیں تب تک ان کمزوریوں کو نشانہ بنا کر شاعری کا محاکمہ نہیں کرنا چاہیے۔ شاعر اپنی زندگی اور غیر تخلیقی تحریروں میں جن خیالات کا اظہار کرتا ہے ان کی روشنی میں اس کی تخلیقی نگارشات کو جانچنے کا رویّہ اسی غلط تصور پر مبنی ہے کہ شاعر کا ہر قول اور ہر فعل اس کی شاعری سے تعلّق رکھتا ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ شاعر تخلیق شعر کے وقت بالکل دوسرا انسان ہوتا ہے اور اس وقت وہ اپنے ذہن کی جن قوتوں کو کام میں لاتا ہے ان کا دوسرے ذہنی مشاغل مثلاً خط نویسی یا تقریظ نگاری یا تاریخی تدوین کے وقت استعمال نہیں ہوتا۔ ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے کہ فنکار اپنی نثری تحریروں میں بجا طور پر آدرشوں کا بیان کر سکتا ہے لیکن تخلیق شعر کے وقت تو وہ لامحالہ واقعیت ہی سے سروکار رکھے گا۔ غالب نے غدر یا سرکار انگلشیہ کے متعلّق کیا سوچا۔ بانئے زمانہ کا اپنی تقریظ میں کس طرح خیر مقدم کیا یہ سب باتیں ان کے ذہن کو سمجھنے میں مدد دے سکتی ہیں۔ لیکن ان باتوں سے ہم ان کے ذہن کا جو تصوّر قائم کرتے ہیں ضروری نہیں کہ وہی ذہن تخلیقِ شعر کے وقت بھی سرگرم عمل ہو۔ دراصل شاعر کی ذات میں اس کی شخصیت کے باوجود اس کی جذباتی دنیا اور خارجی دنیا کے تصادم سے جو شعری تجربہ جنم لیتا ہے وہ

اس قدر مبہم موہوم اور پُراسرار ہوتا ہے کہ جب تک شعر میں اظہار پاکر اس کی صورت نکھرتی نہیں خود شاعر اس تجربے کی نوعیت سے آگاہ نہیں ہوتا۔ اسی لیے کبھی کبھی تو خود شاعر کو تعجب ہوتا ہوگا کہ محض ایک قافیہ کی غرض سے یا محض سنگلاخ زمین میں طبع آزمائی کرنے کے شوق میں جو شعر اس نے کہا ہے اس میں معنی کی یہ دنیائیں کیسے سمٹ آئی ہیں۔ تخلیق کی اندھی قوتیں شاعر کے جس پُراسرار اور بے صورت تجربہ کو اظہار بخشنا چاہتی ہیں۔ ان کے سامنے شاعر کی شخصیت اور اس کا شعور لاچار اور بے بس ایک طرف کو سمٹ جاتا ہے۔ اسی لیے تو ایلیٹ نے شاعر کو محض ایک ذریعہ کہا ہے جس کے ذریعہ عصری زندگی کے انسانی تجربات فنکارانہ اظہار پاکر ایک صورت اور شکل اختیار کرتے ہیں، شاعر کی حسیت عقل و شعور کے خلاف نہیں ہوتی لیکن اس کی دست نگر بھی نہیں ہوتی۔ عقل و شعور کا تقاضا ہے کہ حسن گریزپا کی گریزپائی پر افسوس لاحاصل ہے، لیکن شاعر اس فکری رہنمائی سے انکار کرتا ہے اور اپنی حسیت کی صداقت کو قبول کرتا ہے اور حسن کی گریزپائی پر اشکباری کرتا ہے۔ شاعر احساس کی تلخ صداقتوں کو عقل و خرد کی دلفریب تسلیوں اور دلاسوں پر ترجیح دیتا ہے اور جب وہ اپنی حسیت کو بالائے طاق رکھ کر عقل و شعور کی رہبری میں شعر لکھنے بیٹھتا ہے تو پھر وہ غزل کا شاعر نہیں سہرے اور تقریظ کا شاعر بن جاتا ہے۔

فنی تخلیق عقل و خرد اور شعور سے کہیں زیادہ تخلیق کی لاشعوری قوتوں کی مرہونِ منت ہوتی ہے۔ داخلی اور شخصی شاعری شاعر کی شخصیت کا پرتو ہو بھی تب بھی وہ کچھ ایسے عناصر کی حامل ہوتی ہے جو محض شخصیت کی روشنی میں اپنے اسرار ظاہر نہیں کرتے۔ لہٰذا یہ بات اگر تسلیم بھی کر لی جائے کہ ادب میں شخصیت کا چرچا ناگزیر ہے تب بھی شاعری کو جانچتے وقت ہمارا نقطۂ آغاز شخصیت نہیں بلکہ شاعری ہونا چاہیے اور اگر ایسے مراحل آ جائیں جہاں شاعری کو سمجھنے کے لیے شخصیت کا مطالعہ ناگزیر ہو جائے تو پھر نہایت احتیاط سے کام لینا چاہیے۔ اور شاعر کی شخصیت کے انھیں پہلوؤں کو زیرِ بحث لانا چاہیے جنھوں نے اس کی حسیت کو براہِ راست متاثر کیا ہو۔

شاعر کی شخصیت اور اس کے کلام میں ایک قابلِ احترام فاصلہ قائم نہ رکھنے کا نتیجہ

یہ ہوا کہ ماہرینِ نفسیات اپنے علم کے جھولے پر بیٹھے ہوئے شاعر کی شخصیت اور اس کے کلام کے درمیان بڑے اطمینان سے جھولتے رہے۔ کبھی شخصیت سے شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی کبھی شاعری سے شخصیت کو۔ ویسے بھی نفسیاتی تنقید کی ایک بڑی کمزوری یہ رہی ہے کہ وہ اکثر و بیشتر نفسیات کے اساتذہ کی لکھی ہوئی ہوتی ہیں اور ان اساتذہ کا ادب کے ساتھ جو تعلق رہا ہے وہ بذاتِ خود ایک نفسیاتی مسئلہ ہے۔ دوسرے علوم کے ماہروں نے ادبی تنقید کے ساتھ غریب کی جورو سب کی بھابی والا سلوک روا رکھا ہے۔ تنقید کے میدان کو انھوں نے وہ نمائش گاہ سمجھا ہے جہاں وہ اپنے اپنے علم کی دوکانیں کھولے اپنا ہی مال فروخت کرتے رہے ہیں۔ ماہرینِ نفسیات کو ادبی، جمالیاتی اور اخلاقی قدروں سے کچھ سروکار ہوتا ہی نہیں کیونکہ قدروں کی تشکیل و تجزیہ ان کے پیشے کا حصہ نہیں لہٰذا اپنی بہترین شکل میں بھی نفسیاتی تنقید ایک محدود قسم کے کلی نیکل CLINICAL مشغلہ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی۔ ایسی تنقید میں ایک خاص قسم کی نفسیاتی جبریت کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ اس قسم کی تنقید گویا اس قیاس پر مبنی ہوتی ہے کہ چونکہ شاعر کی شخصیت ان نفسیاتی خصوصیات کی حامل رہی ہے لہٰذا اس نے اس قسم کی شاعری کی یا پھر اس کے برعکس یہ قیاس کہ چونکہ فلاں شاعری ان چند خصوصیات کی حامل ہے لہٰذا اس کے خالق کو ان نفسیاتی خصوصیات کا حامل ہونا ہی چاہیے۔ ایک بار نقّاد جبریت کا شکار ہو گیا پھر چاہے یہ جبریت نفسیاتی ہو، معاشرتی ہو یا تاریخی ہو تو پھر ادبی تنقید وجود ہی میں نہیں آ سکتی۔ کیونکہ ادبی تنقید کا عمل فنّی جمالیاتی اور اخلاقی قدروں کی تشکیل کا عمل ہوتا ہے، اور قدروں کی تشکیل فعّال آمیزش اور پیکار سے ہوتی ہے، انفعالی طور پر جبریت کے عمل کو قبول کرنے سے نہیں۔ مثلاً غالب کے سلسلہ میں کہا جاتا ہے کہ غالب میں احساسِ کمتری تھا یا نرگسیت تھی۔ اسی لیے ان کی شاعری میں انانیت یا خود پسندی کا اظہار ملتا ہے۔ چلیے بات ٹھیک ہے لیکن سوال یہ ہے کہ یہ بات جان لینے کے بعد غالب کی شاعری کی جمالیاتی یا اخلاقی قدر و قیمت میں کیا اضافہ ہوا۔ اخلاقی قدروں کا مسئلہ تو انانیت کے اظہار کے بعد ہی شروع ہوتا ہے۔ آدمی ایک خاص نفسیاتی مجبوری کی بنا پر ایک خاص حرکت کرتا ہے۔ یہ تو ہوا سائنس کا

طریقہ کار۔ لیکن اس کی اس حرکت سے جو سماجی اور اخلاقی مسائل پیدا ہوتے ہیں اُن سے سروکار ہوتا ہے ادب اور فلسفہ کو۔ اسی لیے جب تک نفسیاتی تنقید سماجی اور فلسفیانہ سطح پر آکر بات نہیں کرتی اور محض اسباب وعلل کی گتھیوں میں الجھی رہتی ہے اس کی ادبی اہمیت مشکوک رہتی ہے۔ گولیورز کے سفر کا ماہرین نفسیات نے نفسیاتی تجزیہ کر کے بتایا ہے کہ سوفٹ کم ازکم دس بارہ قسم کی جنسی کجرویوں کا شکار تھا۔ اگر یہ تسلیم بھی کرلیا جائے تو اس سے کتاب کی قدر وقیمت اور اس کی ادبی لطف اندوزی میں کیا فرق پڑتا ہے۔ گولیورز کھڑے ہوکر پیشاب کرتا ہے اور بالشتیوں کے بادشاہ کے محل میں لگی ہوئی آگ بجھا دیتا ہے تو اس دلچسپ اور مزاحیہ واقعہ سے پڑھنے والے جو لطف لے رہے تھے ان کی لطف اندوزی میں یہ کہنے سے کیا فرق پڑتا ہے۔ - - - - - - - - - - - - - - - - - - ۔ اسی طرح بن جانسن پر تنقید کرتے ہوئے اڈمنڈولسن نے بتایا ہے کہ بن جانسن اس نفسیاتی ٹائپ کی واضح مثال ہے جسے فرائڈ نے ANALEROTIC کے نام سے موسوم کیا ہے اور فرائڈ نے اس ٹائپ کی جن تین خصوصیات کا بیان کیا ہے وہ ہیں

۱۔ سلیقہ مندی جو اپنی زیادہ شدید شکل میں نفضیلت مآبی یا علمی نمائش میں نمایاں ہوسکتی ہے۔

۲۔ کفایت شعاری جو حرص بن سکتی ہے اور

۳۔ خودرائی جو سرکش بن سکتی ہے اور جس میں بددماغی اور انتقام پسندی کے عناصر بھی شامل ہوسکتے ہیں۔

ایڈمنڈولسن کی رائے میں یہ سب خصوصیات بن جانسن کے فن میں جھلکتی ہیں۔ نفسیات کا چسکہ نقّاد کو کیسے کیسے کنوئیں جھکواتا ہے اس کی سب سے عبرتناک مثال ایڈمنڈولسن کا مندرجہ بالا تجزیہ ہے اور ایڈمنڈولسن اس عہد کا ایک نہایت ہی سلجھا ہوا نقّاد ہے۔ یہ تنقید اس بنیادی بات کو نظرانداز کر دیتی ہے کہ شاعر ایک نفسیاتی اکائی ہی نہیں ہوتا ایک ادبی اور تہذیبی روایت کا وارث بھی ہوتا ہے اپنی ذات اور زمانہ سے مسلسل پیکار کے ذریعہ اپنی ذات: شخصیت اور حیثیت کو بدلتا رہتا ہے اور اس میں نئے رنگ اور نئی گہرائیاں

پیدا کرتا رہتا ہے۔ اُسے ایک نفسیاتی ٹائپ قرار دے کر سب سے پہلا وار ہم اس کی انفرادیت پر کرتے ہیں۔ اسے ٹائپ قرار دیجیے تو پھر اس کی انفرادی شخصیت کے کچھ معنی ہی نہیں رہتے۔ یہ جبریت علمِ نجوم کی اس جبریت سے مختلف نہیں جو ایک مخصوص ستارے میں پیدا ہونے والے لوگوں کی خصوصیات کا تعین کرتی ہے۔ اور غالب نجومیوں کے دستِ شفقت سے بھی محروم نہیں رہے۔ نفسیات کے وہ اساتذہ جنھیں علمِ نجوم سے بھی دلچسپی رہی ہے، غالب کی کنڈلی دیکھ کر بتاتے ہیں کہ غالب فلاں ستارے میں پیدا ہوئے اور اس ستارے میں پیدا ہونے والے لوگوں کی جو طبعی اور نفسیاتی خصوصیات ہوتی ہیں وہ ان کی شاعری میں صاف جھلکتی ہیں۔ چلیے صاحب، تنقید کے تمام مرحلے طے ہو گئے۔ شاعر تاریخ ولادت بتائے اور نقاد کنڈلی دیکھے۔ ادبی اور تہذیبی مسائل، فن اور جمالیات کی قدروں کے جھنجھٹ میں کون پڑے۔ وہ تو کہیے خیر ہوئی کہ غالب کے بچپن کے حالات تفصیل سے نہیں ملتے ورنہ تحلیل نفسی کے رسیا نہ جانے کیا کیا گل کھلاتے۔ غالب کی ابتدائی زندگی کے متعلق سوائے اس کے کہ وہ بچپن میں یتیم ہو گئے۔ تیرہ سال کی عمر میں ان کی شادی ہوئی اور ہرمز کے پاس فارسی سیکھنے کے علاوہ وہ راجا بلوان سنگھ سے پتنگ لڑایا کرتے تھے دوسری کوئی اہم معلومات نہیں ملتیں۔ لہٰذا ماہرین نفسیات کی اڑان غالب کے پتنگ سے زیادہ اونچی نہ ہو سکی اور تحقیق کی یہ تشنگی تنقید کے لیے فالِ نیک ثابت ہوئی۔

(۷)

غالب کے نقادوں کا ایک گروہ وہ ہے جو بقول اکرام، نعرۂ مستانہ لگانے والے لوگوں پر مشتمل ہے۔ بزمِ غالب کے ان رندانِ قدح خوار کے پیر مغاں ہیں بجنوری اور بجنوری کا شہرۂ آفاق جملہ "ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔ مقدس وید، اور دیوانِ غالب ایک طباع ٹوسٹ ماسٹر TOAST MASTER کا وہ پھڑکتا ہوا جملہ ہے جو اُس نے گویا غالب کا جامِ صحت تجویز کرتے ہوئے کچھ اس دلربایانہ انداز میں ادا کیا کہ پوری محفلِ ادب پر ایک کیف آور نشہ سا چھا گیا۔

بجنوری جتنے غالب کے زوردار مدّاح ہیں اتنے ہی کمزور نقاد ہیں۔ بجنوری کی تنقید

تاثراتی تنقید ہے اور تنقید کی اس نوع کی نہایت ضعیف مثال تاثراتی تنقید کی بڑی کمزوری یہ ہے کہ وہ شاعر یا شعر سے توجہ ہٹا کر نقاد کی ذات کو مرکزِ توجہ بناتی ہے۔ تاثراتی نقاد بنیادی طور پر انشا پرداز ہوتا ہے اور شعر کا استعمال گویا وہ اپنے انشائیہ کی شرخی کے طور پر کرتا ہے۔ ہزلٹ، لی ہنٹ ۔ والٹر پیٹر۔ مہدی افادی۔ بجنوری سب انشا پرداز تھے اور انھوں نے جو کچھ شعر یا نظم کے متعلق لکھا اس میں ان کا تخیل شعر کی مہمیز پا کر فکر و خیال کی اجنبی انجان وادیوں کی سیر کرتا رہا۔ تاثراتی نقاد اپنے تاثرات کو اس قیاس کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ اس کے تاثرات دوسروں کے لیے بھی قابلِ قبول ہوں گے حالانکہ ہر شخص شعر کو اپنی ذات اور زمانہ کے حوالے سے دیکھنا پسند کرتا ہے اور دوسروں کے تاثرات کو اپنانے سے ہچکچاتا ہے شعر سے پیدا شدہ تاثر بھی خوابوں کی مانند بے حد ذاتی اور شخصی ہوتا ہے۔ ہر شعر ہر قاری میں ایک سا تاثر پیدا نہیں کرتا کیونکہ ہر شخص کے ذہن میں الفاظ سے وابستہ انسلاکات اور علامتوں کی معنویت ایک سی نہیں ہوتی اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہر شخص کے لیے شعر کے معنی الگ الگ ہوتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ ضرور ہے کہ ہر شخص کے لیے شعر کی جذباتی معنویت علیحدہ ہوتی ہے۔

تاثراتی تنقید کے سب سے بڑے نمائندے خود ولیم پیٹر کو اس بات کا احساس تھا کہ تجربہ جو مختلف تاثرات کی شکل میں بٹ جاتا ہے ہر شخص کی ذات کے زنداں میں قید ہوتا ہے اور نہ باہر کی آواز شخصیت کے زندان کی موٹی دیوار کو پار کر کے اندر آ سکتی ہے، نہ اندر کی آواز آر پار ہو کر باہر دوسروں تک جا سکتی ہے۔ صرف تخلیقی فنکار ہی اپنے تاثرات کو قلبند کرنے کی تخیلی قوت رکھتا ہے اور جب نقاد تخیلی فنکار بننے کی کوشش کرتا ہے تو نتیجہ بقول ایلیٹ کے یہ نکلتا ہے کہ شاعر نے جو کچھ احسن طریقے سے شعر میں کہا ہے نقاد اُسے بدتر طریقے سے نثر میں دہرانے کی کوشش کرتا ہے۔

یہ بھی کچھ عجیب ستم ظریفی رہی ہے کہ یگانہ اور عبداللطیف کی تنقید نے نقادوں میں وہ شدید ردِ عمل پیدا نہیں کیا جو بجنوری کی تنقید نے کیا۔ غالب پر شاید ہی کوئی ایسا مضمون ہو جس میں بجنوری سے ان کی غلو کی حد تک بڑھی ہوئی مدّاحی کے متعلق باز پرس اور سرزنش

نہ کی گئی ہو۔ بجنوری نے ایک بہت بڑے ذہن کی تعریف کی کوشش کی اور اگر وہ کامیاب نہ ہو سکے تو من جملہ دوسرے اسباب کے اِس میں اُس عجز کو بھی دخل ہے جو ہر بڑا نقاد ایک بڑے شاعر کے سامنے محسوس کرتا ہے۔ ہر بڑے شاعر کی شاعری نقّاد کی آزمائش ہے۔ بجنوری کا عجز ایک شائستہ ذہن کا عجز ہے جو اپنے سے کہیں زیادہ بڑے ذہن کا احاطہ نہیں کر سکتا۔ بجنوری کے ذہن سے کہیں زیادہ حقیر اور غبی ذہن کے مالک نقّادوں نے اس عجز کو ان کی کمزوری سمجھا اور ان کی تنقید کو شیخ چلّی کی اڑان اور طبل زنی کہا۔ بجنوری کی امتیازی خصوصیت یہ ہے جو ان کے بعد کے نقّادوں میں بہت کم کے حصّے میں آئی ہے کہ غالب کی طرف ان کا رویہ صحیح فنی شعور پر مبنی تھا۔ بجنوری بڑے نقّاد تو نہیں تھے لیکن بڑی شاعری کا شعور رکھتے تھے ـــ افسوس صرف یہ ہے کہ وہ فن اور حُسن آفرینی کے اُس تصور سے آگے نہ دیکھ سکے جو جمال پرستوں اور جرمن رومانی نقّادوں کے مطالعہ سے انھیں حاصل ہوا تھا۔ لیکن شاعری اور فنون لطیفہ کا ان کا تصوّر ان تمام آلائشوں اور کج فکری سے پاک تھا جس کے زیر اثر شاعری دوسرے سماجی اور علمی شعبوں کی دستِ نگر بن گئی۔ بجنوری کے ان خیالات پر ذرا نظر ڈالیے:

> "شاعری انکشافِ حیات ہے جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود نہیں۔
> شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعیّن ہے۔"

> "شیکسپئر اور غالب کا کام قواعدِ زبان کی پابندی نہیں ہے یہ قواعد
> زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں
> خاص ضمیمہ کا اضافہ کرے۔"

زبان، قواعد، محاورات، صنائع بدائع کے متعلّق بجنوری کے خیالات میں گو کوئی نیا پن نہیں، حالی اور شبلی ان کے لیے راستہ صاف کر چکے تھے، لیکن یہ خیالات جب شاعری کے سلیم جمالیاتی تصوّرات سے ہم آہنگ ہوجاتے ہیں تو نقّاد میں بڑی شاعری کے ادراک کی اہلیت پیدا ہوجاتی ہے۔

(۸)

سب سے اخیر میں اس تنقیدی رویّہ کا ذکر کرنا ضروری ہے جو صد درجہ نفیس صاف ستھرا اور چمک دار ہے۔ جس سے روحانی بالیدگی، ذہنی طراوٹ اور جذباتی نکھار پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویّہ بتاتا ہے کہ غالب کتنا اچھا آدمی تھا جس نے اتنے اچھے خیالات پیش کیے۔ نقاد بھی کتنا اچھا آدمی ہے جو ان خیالات کو اپنائے ہوئے ہے اور آپ بھی کتنے اچھے آدمی ہیں جنھوں نے ان خیالات کو اپنے دل میں جگہ دی۔ یہ رویّہ ہندوستان کی قومی تحریکوں اور قومی اداروں کا پروردہ ہے اس پر لبرل ازم اور ہیومنزم کی عالمگیر روایت کا اثر بھی پڑا ہے اور یہ سیدھے سادے نیک دل نیک نیت قومی خدمت کرنے والے لوگوں کے ساتھ ساتھ مہذب اور شائستہ اہل جاہ واہل منصب لوگوں کا گویا سکّہ بند رویّہ ہے۔ بڑے شاعروں میں ان کی دلچسپی یا تو دیس پریم اور دیس سیوا کے جذبہ کے تحت ہوتی ہے یا فنونِ لطیفہ سے شوقیہ وابستگی کی وجہ سے یہ لوگ سمجھتے ہیں کہ انسانی معاشرہ کی ترقی اور خوشحالی منحصر ہے چند صالح روایات اور صحت مند آدرشوں کی پاسداری پر اور وہ ان آدرشوں کی کارفرمائی پورے معاشرے میں دیکھنا چاہتے ہیں۔ ادب میں بھی ان کا رویّہ صالح اور صحت مند روایتوں کی تلاش وجستجو اور ان پر زورِ عمل کا رویّہ ہے۔ یہ صحت مند روایتوں کا خوبصورت پنچھی انسان دوستی، اخلاقی بلندی، حب الوطنی اور قومی آگہی کی سوندھی سوندھی خوشبو والی ارضی سطح سے پر تول کر جب اٹھتا ہے تو آدمی کے چاند پر نقشِ قدم کو دیکھتا ہوا "ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں اور منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے" اور "ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب" والی بلندیوں کی طرف اڑتا چلا جاتا ہے۔ ان لوگوں کی انسان دوستی انسانی عظمت کا احساس اور رجائیت نوعیت کے اعتبار سے ترقی پسندوں سے مختلف نہیں اور ترقی پسند ان لوگوں کے ساتھ نہایت اطمینان کے ساتھ چائے نوش فرما سکتے ہیں کیونکہ ان لوگوں کے ڈرائنگ روم میں حالی اقبال اور برنارڈ شا کی تصویریں نظر آئیں گی، منٹو میرا جی اور ایلیٹ کی نہیں۔ ان لوگوں کی کتابیں روشن دماغ عالموں اور وزیروں کے پیش لفظ سے شروع ہوتی ہیں اور انھیں ختم کرنے

کے بعد آپ کا جی چاہتا ہے کہ کمرے میں کھڑے ہو کر قومی ترانہ گائیں۔ ان لوگوں کے نزدیک ادب اظہار ہے انسان کے بہترین اور صالح ترین خیالات کا اور بہترین خیالات وہی ہیں جو ان لوگوں کے ذہن میں ہوتے ہیں۔ ان لوگوں کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ وہ ہر بڑے شاعر میں ایسے فکری عناصر تلاش کریں جو اُن کے لبرل ذہن کے طاق و محراب کے نقش و نگار بن سکیں۔ چنانچہ غالب کے یہاں انہیں انسان دوستی۔ رجائیت۔ تسخیر فطرت، انسانی عظمت روشن خیالی، مذہبی رواداری۔ ہندوستان سایۂ گل پائے تخت تھا والی حب الوطنی بن گئی۔ سطح آب پر کائی والی فطرت پسندی، روک لو گر غلط چلے کوئی والی اخلاقیات وغیرہ قسم کی چیزیں نظر آتی ہیں۔ ان لوگوں کی تحریریں اور زیادہ تر تقریریں غالب کے اس قسم کے شعروں کی تشریح پر مشتمل ہوتی ہیں ؎

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلّی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

ہے کہاں تمنّا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیٔ فرشتہ ہماری جناب میں

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

وفاداری بشرطِ استواری اصل ایماں ہے
مرے بتخانہ میں تو کعبہ میں گاڑو برہمن کو

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
کاش کہ پرے ہوتا عرش سے مکاں اپنا

نہ سنو گر بُرا کہے کوئی | نہ کہو گر بُرا کرے کوئی!
روک لو گر غلط چلے کوئی | بخش دو گر خطا کرے کوئی

اِک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک | اک بات ہے اعجازِ مسیحا مرے آگے

اسی قبیل کے دوسرے اشعار پر مبنی غالبؔ کی جو تنقیدیں لکھی جاتی ہیں ان کا تعلق غالب سے ہوتا ہے نہ غالب کی شاعری سے بلکہ وہ عکس ہوتی ہیں نقاد کے خیالات کا اور نقاد گویا اپنے روشن اور خود پسند خیالات کے لیے غالبؔ کے اشعار سے سند پیش کرتا ہے۔ تنقید کا بنیادی اصول معروضیت ہے یعنی شاعر کے کلام کو ایک اکائی سمجھ کر غیر جذباتی انداز میں اس کا اس طرح معروضی تجزیہ کیا جائے کہ نقّاد کی ذہنی وابستگیاں اور تعصبات شاعری کو اپنے رنگ میں رنگنے نہ پائیں۔ تنقید میں یہ معیار مشکل ہی سے حاصل ہوتا ہے لیکن اسے ایک NORM کے طور پر سامنے نہ رکھا جائے تو ادبی تنقید ممکن ہی نہیں۔ ایلیٹ نے ایسی تنقید کو نہایت خطرناک قسم کی تنقید کہا ہے جس میں نقاد شاعری سے شاعر کے ذہن کو ہٹا کر اس کی جگہ اپنے ذہن کا مطالعہ کرتا ہے۔ اپنے شہرۂ آفاق مضمون "ہملٹ اور اس کے مسائل" میں ایلیٹ نے بتایا ہے کہ کس طرح کالرج نے ہملٹ کو کالرج بنادیا اور گوئٹے نے ورد ھر۔ گویا انھوں نے شیکسپیر کے ہملٹ کی بجائے خود اپنی ذات کے ایک پہلو کا مطالعہ کیا۔ کچھ ایسی ہی ستم ظریفی آئی۔ اے۔ ایس۔ کے سرکاری افسروں، لبرل دانشوروں، اور قومی معلّموں نے غالب کے ساتھ روا رکھی ہے اور غالب کے ذہن کی ایک ایسی تصویر پیش کی ہے جسے دیکھ کر پھول چڑھانے اور دیا روشن کرنے کو جی چاہتا ہے۔ کچھ ایسا ہی سلوک ترقی پسند نقادوں نے خیّام حافظ اور کبیرؔ کے ساتھ کیا ہے۔ مثلاً سجاد ظہیر کا حافظ پندرھویں صدی کے ایرانی شاعر کے بجائے بیسویں صدی کا ملیح آبادی شاعر معلوم ہوتا ہے۔ انھوں نے حافظ کی شاعری سے انسان دوستی، زندگی سے محبت، مذہبی ظاہر داری اور عیاری کے خلاف بغاوت، رواداری اور اخلاقی ایمانداری کا خوش نما پھول چن لیا اور اس زمین کو یعنی صوفیانہ رجحان کو اپنے کام کی چیز نہ سمجھ کر چھوڑ دیا جس نے اس پھول کی پرورش کی تھی۔ دنیا کی بے ثباتی، زندگی کی بے معنویت، قلندرانہ اور درویشانہ بے نیازی کی صفات خدا، روح، موت اور ابدیت کے تصورات جوان شاعروں کے تخلیقی سوتے تھے اور ان کی زندگی کے اہم ترین پہلو تھے۔ انھیں مختلف سماجی فلسفوں کی پیداوار سمجھ کر رد کر دیا۔ انھیں اس بات کا احساس نہیں کہ انسان دوستی تو صوفیانہ مسلک کا محض BY-PRODUCT ہے۔

اس قسم کی تنقید شاعر کا ادھورا تصوّر پیش کرتی تب بھی غنیمت تھا لیکن وہ تو شاعر کا غلط تصوّر پیش کرتی ہے۔ غالب ان معنوں میں نہ انسان دوست تھا۔ نہ تسخیر فطرت، عظمت انسانی اور تقدس حیات کا قائل۔ غالب کے یہاں اگر انسان کی بے کراں تمنّاؤں کا ذکر ہے تو ساتھ ہی نارسیدگی اور محرومی کا جانگداز احساس بھی۔ اس کے یہاں انسان کو لامحدود سمجھنے کا رومانی تصوّر ہے تو ساتھ ہی انسان کو محدود سمجھنے کا کلاسیکی نقطۂ نظر بھی۔ غالب کی شاعری کا ایک بڑا حصّہ اسی رومانی تصوّر سے پیدا ہونے والے نشاط اور کلاسیکی تصوّر سے زائیدہ سنجیدہ غمنا کی کی خوبصورت آمیزش سے ترکیب پایا ہے آرزو اور شکست آرزو۔ تماشائے دہر کی بے کرانیاں اور فرصتِ تماشا کی سیماب پائی اس کشمکش سے غالب کے یہاں زندگی انسان اور کائنات کا جو تصوّر اُبھرتا ہے وہ اس تصوّر سے بالکل مختلف ہے جو برل دانشوروں کا ہے۔ غالب کی نظر ہر بڑے شاعر کی طرح زندگی کی اصلیت پر پڑتی ہے اور زندگی اپنی اصلیت ESSENCE میں وہ بالکل نہیں جو اس قسم کے نقّاد سمجھتے ہیں اسی لیے غالب کے یہاں جب یہ نقّاد قنوطیت، یاسیت نفیٔ حیات، مردم گزیدگی کی تصویریں دیکھتے ہیں ـــ اوّل تو دیکھتے ہی نہیں۔ تو پھر انھیں ایسے بکروں کی تلاش ہوتی ہے جنھیں غالب کی اس قسم کی آسیبی شاعری کے صدقہ کے طور پر حلال کیا جاسکے۔ چنانچہ اردو اور فارسی شاعری کی روایت اور اس روایت کے انحطاط پسند عناصر۔ غالب کا ماحول انگریزوں کی آمد، جاگیرداری نظام کا زوال، پیداواری رشتوں کی تبدیلی، بچپن کی خراب صحبت وغیرہ قسم کے بکرے ان کے ہاتھ لگتے ہیں۔ چنانچہ ممتاز حسین کہتے ہیں:

"غالبؔ تو نشاط کا شاعر تھا لیکن اس کے ماحول نے اسے غم کا شاعر بنادیا"

غم جو غالب کے یہاں رگِ سنگ سے لہو بن کر ٹپکتا ہے اور جو نتیجہ ہے زندگی کی حقیقت کے بے پناہ المیہ احساس کا وہ غم گویا ان نقّادوں کے اُس غم سے مختلف نہیں جو مثلاً ان کی تنقیدی کتابوں پر کسی کی سخت تنقید سے انھیں ہوتا ہے۔

(۹)

مجھے اس بات کا احساس ہے کہ غالب سے متعلّق اکثر تنقیدی رویّوں کو غلط ٹھہرانے

کے باوجود میں نے کسی جگہ اس بات کی وضاحت نہیں کی کہ خود میرا رویہ کیا ہے۔ شعری جمالیات کے متعلق میں نے اپنے تصوّرات کی الگ سے اظہار کی ضرورت اس لیے محسوس نہیں کی کہ اوّل تو یہ میرا موضوع نہیں تھا اور دوسرے اس لیے کہ اوروں کے تصوّرات کی چھان بین کے عمل کے دوران میں لامحالہ اپنے نقطہ٭نظر کی تھوڑی بہت وضاحت ہو ہی جائے گی۔ دراصل دوسروں کے حصاروں پر گولہ باری کسی VANTAGE POINT کے بغیر ممکن نہیں۔ اور گو اس مقامِ تفرق کو میں اپنی خوش نصیبی سمجھتا ہوں۔ لیکن اس پر کھڑے ہوکر میں کسی غلط قسم کے احساسِ برتری کا شکار ہونا نہیں چاہتا۔ میں نے کوشش کی ہے کہ غالب کے نقّادوں کی طرف میرا رویّہ ایماندارانہ اختلاف کا رہے۔ اگر کہیں کہیں اس اختلاف میں شدّت آگئی ہے تو اس کا سبب نقّادوں سے متعلّق میرے احساسِ برتری کی بجائے غالب کے ساتھ میری وابستگی میں تلاش کرنا مناسب ہوگا۔ نقّادوں سے میری کبیدگی اس وجہ سے نہیں کہ میں خود کو ان سے بہتر سمجھتا ہوں بلکہ محض اس وجہ سے ہے کہ انھوں نے اپنے سے بہتر ایک بڑے دماغ کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔ غالب پر جو غیر معمولی تحقیقی کام ہوا ہے اس کی گراں مائیگی کا میں قائل ہوں۔ لیکن غالب پر جو تنقیدیں لکھی گئی ہیں ان کی کم مائیگی کا احساس روز بروز زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ اگر میں چاہوں تو رواداری میں بہت سے ایسے نقّادوں کے نام گنوا سکتا ہوں جنھوں نے اپنے مضامین کے ذریعہ نہ صرف غالب کو مقبول بنانے میں بہت مدد کی بلکہ اس کی شاعری کی قدر و قیمت متعیّن کرنے کے بہتر معیار بھی پیش کیے۔ لیکن ان سب مضامین کو پڑھ کر بھی یہ احساس کسی طرح دور نہیں ہوتا کہ اردو میں غالب پر اچھے مضامین تو صرف دو ہی لکھے گئے ہیں ایک حمید احمد خاں کا مضمون غالب کی شاعری میں حسن و عشق"[1] اور دوسرا آفتاب احمد خاں کا مضمون "غالب کا غم"[2] یہ ہماری بدقسمتی ہے کہ ان دونوں خان صاحبوں کی قد و قامت کا کوئی تیسرا نقّاد ابھی تک تو ہم غالب کو نہ دے سکے۔

---

[1] نقدِ غالب۔ مرتبہ مختار الدین آرزو۔ انجمن ترقی اردو ہند

[2] بہترین ادب ۱۹۵۳ء۔ مکتبہ اردو لاہور۔

بغاوت کی جدلیات اور باقر مہدی

باقر مہدی کی شاعری بھی ترقی پسندی اور جدیدیت کے دوراہے پر کھڑی ہوئی ملتی ہے
باقر نے ترقی پسندوں کی طرح انقلاب اور بغاوت کا راستہ پرچم لہراتے رجز گاتے طے
نہیں کیا۔ ان کی شاعری میں بغاوت کے ہمہمے اور انقلاب کی گھن گرج نہیں ۔ وہ ترقی پسند
نسل کے شاعر نہیں۔ لیکن ان کی ذہنی نشو نما ترقی پسند اثرات کے تحت ہوئی۔ ان اثرات کے
تحت جب وہ ایک باغی شاعر کا روپ دھارن کر کے گھر سے چلے تو ترقی پسندوں کا کارواں
اس موڑ پر پہنچ گیا تھا جو ان کا آخری موڑ ثابت ہونے والا تھا۔ ترقی پسند جب انقلاب کی
راہ پر چلے تھے تو اکیلے ہی تھے۔ لوگ آہستہ آہستہ آتے رہے اور کارواں بنتا گیا۔ جو لوگ بہت
بعد کارواں میں شامل ہوئے ان میں باقر مہدی بھی تھے۔ لیکن باقر ان کے پیچھے ابھی چند
قدم بھی چلنے نہ پائے تھے کہ کارواں بکھر گیا۔ ان کی رومانی بغاوت کا جوش و ولولہ اندر ہی
گھٹ کر رہ گیا۔ ان کے لیے سمسیا یہ پیدا ہوئی کہ انھوں نے جو رومانی اور سرکش فنکار کا
پوز اختیار کیا ہے اس کا کیا کیا جائے۔ انھیں اپنا یہ روپ بھایا بہت اور اسی لیے وہ
اسے ترک کرنے پر کسی طرح رضامند نہیں تھے لیکن انقلابیوں کے کارواں کے بچھڑنے کے بعد
یہ پوز انھیں کچھ عجیب اور اجنبی سا لگ رہا تھا۔ اور انھیں غصہ اس بات پر تھا کہ ابھی وہ
اپنے پوز سے کچھ کام بھی لینے نہیں پائے تھے کہ یہ از کار رفتہ ہو گیا۔ ان کی جھلاہٹ اپنی ذات
پر نہیں تھی بلکہ ان لوگوں پر تھی جنھوں نے ان کا وقت پر ساتھ چھوڑ دیا تھا۔ چنانچہ ان کے
پورے عتاب اور جھلاہٹ کا نشانہ ترقی پسند بنے۔ باقر مہدی ہی کی طرح اور بھی بہت سے

شاعر تھے جو ترقی پسندوں کے کارواں میں آکر شامل ہوئے تھے۔ انھوں نے بھی ترقی پسندوں کی طرح تھوڑی بہت نعرہ زنی کی لیکن نہ وہ اپنی نعرہ زنی سے خوش تھے نہ اس شاعری سے جو ترقی پسند کر رہے تھے۔ ترقی پسندوں کے بکھرتے ہی یہ شاعر ایک نئی شاہراہ پر گامزن ہو گئے۔ اس شاہراہ پر راشد، میراجی اختر الایمان جیسے دوسرے شاعر جو ترقی پسندوں سے مختلف قسم کی شاعری کر رہے تھے پہلے سے گامزن تھے۔ ترقی پسند تحریک کے وہ شاعر جو ابھی اپنی راہ پا نہیں سکے تھے اور یہ فیصلہ نہیں کر سکے تھے کہ انہیں کس قسم کی شاعری کرنی چاہیے اس شاہراہ پر گامزن ہو گئے اور ان کی کوششوں کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری کی روایت میں ایک نئے رجحان نے اپنی جگہ بنالی جو بعد میں چل کر جدیدیت کا رجحان کہلایا۔ اس نئے راستہ پر چلنے والے شاعروں نے بڑی حد تک ترقی پسند شاعروں کو بھلا دیا۔ ان کی شاعری ترقی پسندوں سے اس قدر مختلف تھی کہ ترقی پسندوں کو یاد کرنے کے کوئی معنی نہیں تھے۔ ان شاعروں میں کسی کے چہرے پر کوئی نقاب نہیں تھا، کیونکہ ہر شاعر اپنے آپ کو پانے کی کوشش کر رہا تھا۔ اس کی شاعری کا مواد بھی نیا تھا، اور طرز اظہار بھی نئی تھی۔ باقر مہدی بھی ان نئے شاعروں کے ساتھ ساتھ جدیدیت کی شاہراہ پر چل نکلے۔ لیکن اُن کی مصیبت یہ ہوئی کہ انھوں نے رومانی اور سرکش باغی کا جو نقاب پہن رکھا تھا اُسے وہ اتار نہ سکے۔ جدیدیوں میں ان کا پورا رویّہ ایک رومانی باغی کا رویّہ ہے۔ لیکن جدیدیوں کی بغاوت کی نوعیت دوسری قسم کی تھی۔ انھوں نے اُن تمام اقدار کے خلاف بغاوت کر دی جو مادہ پرست صنعتی تمدّن کی اقدار تھیں۔ صاف بات ہے کہ یہ بغاوت ترقی پسندوں کو پسند نہیں آسکتی کیونکہ ترقی پسندوں کی قدریں اقتصادی مساوات اور اشتراکی جمہوریت کی قدریں تھیں جو مادہ پرست بھی تھیں اور صنعتی انقلاب کا نتیجہ بھی تھیں۔ چنانچہ ترقی پسند جدیدیوں سے بہت بھنّائے۔ لیکن جدیدیت پسند ترقی پسندوں کو بھلا کب خاطر میں لانے والے تھے۔ وہ انہیں نظرانداز کر کے اپنی بات کہتے رہے۔ باقر مہدی نے رومانی باغی کا پوز اختیار کیا تھا اس پر ترقی پسند تحریک کے اثرات بہت گہرے تھے۔ ترقی پسندوں کا باغی ایک سماجی باغی ہے جو استحصالی نظام کو ختم کر کے غیر طبقاتی نظام کی داغ بیل ڈالتا ہے۔ نیا نظام ترقی پسندوں کا یوٹوپیا ہے۔ آرزومند نوجوانوں

کواسی یوٹوپیا کی تلاش تھی۔ ایک ایسی جنت ارضی جس میں ان کی تمام حرماں نصیبیوں اور کشمکشوں کا اختتام ہو۔ چنانچہ جب وہ ترقی پسند باغی کی نقاب پہن کر جدید شاعری کرنے لگے تو ایک طرف تو ان کا سماج کی طرف رویہ ایک ایسے باغی کا رہا جس کا سماجی تبدیلی کا تصوّر مارکسی یوٹوپیا کے خوابوں سے متاثر تھا دوسری طرف انھوں نے سماج سے برگشتگی کے اس رویہ کو اپنایا جو مادہ پرست صنعتی معاشرہ نے جدید شاعروں میں پیدا کیا تھا۔ نتیجے کے طور پر وہ رویہ پیدا ہوا جو سماج سے وابستگی اور برگشتگی دونوں کے عناصر لیے ہوئے ہے۔ باقر مہدی کی وابستگی انہیں مکمل طور پر برگشتہ ہونے نہیں دیتی اور ان کی برگشتگی انہیں مکمل طور پر وابستہ ہونے نہیں دیتی۔ سماج کے ساتھ یہ دارو گیر اگر شدید جذباتی سطح پر ہوتی تب بھی ٹھیک تھا لیکن بڑی حد تک یہ ذہنی اور دانشورانہ سطح پر ہے۔ دانشورانہ دارو گیر جذباتی کشمکش نہیں بن پاتی اور محض ایک ذہنی الجھن میں اپنی پوری طاقت ختم کر دیتی ہے۔ باقر مہدی کی شاعری شدید جذباتی لمحات کی شاعری ہی نہیں ہے بلکہ اُن ذہنی اور دانشورانہ رویوں کی شاعری ہے جو گرد و پیش کی سماجی صورت حال کے پیدا کردہ ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر جس سماج میں رہتا ہے اس سے مطمئن نہیں ہے اور اُسے بدلنا چاہتا ہے، لیکن سماج کو بدلنے کے تمام راستے اسے مسدود نظر آتے ہیں۔ ایک راستہ تو وہ تھا جس پر ترقی پسند چلے تھے لیکن وہ راستہ بھی نامرادی کے صحرا میں گم ہو گیا، اور اب ترقی پسند شاعر گجراتی سیٹھوں کے سامنے بیٹھے اپنا کلام سنایا کرتے ہیں۔ باقر مہدی کی سمجھ میں نہیں آتا کہ سماجی تبدیلی کے کون سے آدرشوں پر یقین رکھے۔ تمام بڑے آدرشوں کے رنگ محل ٹوٹ گئے۔ آدرشوں اور تجربوں کی اس شکست و ریخت کا ایک نتیجہ تو یہ آنا چاہیے تھا کہ باقر مہدی خود ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتے جیسا کہ وحید اختر رہ گئے۔ لیکن باقر مہدی ہیں بڑے جیالے باغی۔ ٹوٹنا پھوٹنا انہیں آتا نہیں۔ باغی ہیں تو تادم آخر باغی بنے رہیں گے۔ ترقی پسند تحریک اسٹیبلشمنٹ میں بدل گئی تو اس اسٹیبلشمنٹ کے خلاف بغاوت کریں گے لیکن سماجی نظام کے خلاف بغاوت کے لیے چند سماجی قدروں کی بھی ضرورت پڑتی ہے۔ لیکن سماجی قدریں تو باقر مہدی کی دنیا میں تہس نہس ہو گئی ہیں چنانچہ قدروں کی جگہ رومانی آرزومندی

کے چند خواب لے لیتے ہیں جو اپنے طور پر کسی نہ کسی طرح باقر کی سہل رجائیت اور انسان دوستی کو سہارا دے دیتے ہیں۔ وہ انسان اور زندگی دونوں پر اپنے یقین کو برقرار رکھنا چاہتے ہیں۔ لیکن ان کے پاس کوئی ایسی فلسفیانہ یا جذباتی بنیاد نہیں جو اس یقین کو برقرار رکھے۔ چنانچہ اُن کی رجائیت انسان پر یقین اور زندگی پر اعتماد کافی کھوکھلا ہوا اور اکھڑا اکھڑا معلوم ہوتا ہے۔ باغی کے کردار میں یقین اور خود اعتمادی کا جوش و خروش نہ ہو تو وہ محض جھگڑالو بن جاتا ہے۔ باقر کی بغاوت بھی جھگڑالو ہے، زندگی سے نہیں بلکہ اس سماج سے جسے ان کا ذہن قبول نہیں کر سکتا۔ باقر کا شعری کردار باغیانہ نہیں محض جھگڑالو ہے۔ باغی کو بغاوت کے لیے قدروں کی ضرورت پڑتی ہے جبکہ جھگڑالو آدمی کو جھگڑنے کے لیے اسباب کی۔ یہ ضروری نہیں کہ اسباب موزوں اور مناسب ہوں، جھگڑے کے لیے کوئی بھی سبب ہو کام آتا ہے چنانچہ جب باقر جدید شاعری کرنے لگے تو سماج پر حملے کرنے کے لیے انھوں نے اُن ہتھیاروں کے استعمال سے دریغ نہیں کیا جو جدید شاعر استعمال کرتے تھے۔ جدید شاعری کے مسائل بڑی حد تک وجودی اور روحانی مسائل تھے، اور ان کے جو سماجی مسائل تھے ان کی نوعیت بھی سیاسی نہیں بلکہ اخلاقی تھی۔ مثلاً ایلیٹ بھی جدید معاشرے سے اتنا ہی برگشتہ خاطر تھا جتنے کہ ترقی پسند، ایلیٹ کی بیزاری کی وجوہات اخلاقی اور روحانی تھیں جب کہ ترقی پسندوں کی اقتصادی اور سیاسی تھیں۔

ایلیٹ صرف بورژوازی سماج سے ہی نہیں بلکہ پورے صنعتی معاشرے سے ہی بیزار تھا۔ اس کی بیزاری کو جو چیز شدت بخشتی ہے اور اسے ایک اخلاقی رویہ بناتی ہے وہ روحانی اور مذہبی نظام اخلاق پر اس کا یقین و اعتماد ہے۔ چنانچہ جب وہ جدید مادہ پرست سیکولر معاشرہ کی ویرانیوں کا ذکر کرتا ہے تو اس کی بات سمجھ میں آتی ہے۔ اس کے نزدیک تمام اوپری چمک دمک کے باوجود یہ معاشرہ اندر سے بانجھ اور کھوکھلا ہے، اور جب تک وہ روحانی بنیادوں پر از سر نو تعمیر نہیں ہوتا وہ بانجھ اور کھوکھلا ہی رہے گا۔ باقر مہدی کی رُومانی بغاوت میں اب ایلیٹ کی نظر بھی شامل ہوتی ہے۔ وہ معاشرہ کی سماجی ناانصافیوں کے خلاف بغاوت کرتے ہیں لیکن ان کے پاس ترقی پسند اور اشتراکی آدرشوں کا سرمایہ

نہیں۔ وہ معاشرہ کی مادہ پرست اقدار کے خلاف بغاوت کرتے ہیں۔ لیکن ان کے پاس روحانی اقدار کا کوئی نظام نہیں۔ ان کی شاعری اقبال کے اس شعر کی تفسیر بن جاتی ہے۔

میر سپاہ ناسزا، لشکریاں شکستہ صف

ہائے وہ تیر نیم کش جس کا نہ ہو کوئی ہدف

صاف بات ہے کہ اس ذہنی صورت حال کی بے مائیگی کا بھی انھیں کبھی نہ کبھی احساس ہونے ہی والا تھا۔ اور انھیں احساس ہوا۔ جہاں بیزاری خود بیزاری میں تبدیل ہوئی۔ انھیں محسوس ہونے لگا کہ کھوٹ محض دنیا میں نہیں ان کی ذات میں بھی ہے۔ ان کے پاس نہ سماجی آدرش ہے نہ روحانی یقین۔ وہ خود اندر سے بنجر بانجھ اور ویران ہیں۔ دنیا سے ان کا جھگڑا اپنی ذات سے دارو گیر میں بدل گیا۔ رومانی باغی کا پوز دل خوش کن سہی لیکن آدمی پوز کے فریب میں کب تک گرفتار رہ سکتا ہے۔ جس دنیا میں رومانی بغاوت اپنے تمام معنی کھو بیٹھی ہو اس دنیا میں چہرے پر نقاب ڈالے آدمی کب تک اپنی شکست وریخت سے آنکھیں چرائے فریبوں کے جال میں مبتلا رہے گا۔ چنانچہ باقر مہدی نے اپنے اندر جھانکا۔ اپنے اندر انھیں کھوکھلا پن اور روحانی بے سروسامانی نظر آئی جس سے جدید آدمی عبارت ہے۔ اس دروں بینی نے باقر مہدی کی اس نرگسیت یا خود پسندی کو بھی ختم کر دیا جو باغی کا پوز اختیار کرنے سے ان میں پیدا ہوئی تھی۔ پہلے تو یہ تھا کہ ہم باغی فنکار ہیں۔ کیا شان ہے ہماری بھی۔ لیکن جب انھوں نے اپنی ذات میں جھانک کر دیکھا تو انھیں معلوم ہوا کہ جدید مادہ پرست معاشرہ کی چیرہ دستیوں سے ان کی ذات تک محفوظ نہیں رہی وہ خود اندر سے ٹوٹے پھوٹے ٹکڑے ٹکڑے بکھرے ہوئے اجاڑ آدمی بن گئے ہیں۔ نہ ان کے پاس آدرش ہے اور نہ یقین، نہ روحانی اور اخلاقی پائداری، نہ یادوں کا سرمایہ ہے، نہ قدروں کا نظام۔ ایک بھائیں بھائیں کرتا ہوا ہولناک خلا ہے جو زندگی کے کسی تجربہ کو بھرپور اور اطمینان بخش ہونے نہیں دیتا۔ اس خود آگہی کے بعد ان کی شاعری میں دنیا سے جھگڑے کا عنصر کم ہوتا گیا اور اپنی ذات کے عرفان کی کوشش بڑھتی گئی۔

باقر کے یہاں یہ کوشش جاری ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ اس کوشش کا کیا انجام

ہو گا۔ لیکن ان کی تازہ نظموں سے پتہ چلتا ہے کہ سر دست تو وہ ذات کے آئینہ خانہ کے ٹوٹے ہوئے شیشوں کو جمع کر رہے ہیں۔ یہ بات خاطر نشاں رہے کہ باقر ذات کے آئینہ خانہ کے زندانی کبھی نہیں رہے۔ ان کی انانیت ایک باغی کی انانیت تھی۔ ایک خود پسند آدمی کی انانیت نہیں تھی۔ باغی کا رول انھیں پسند آیا تھا اور اس رول کو وہ اکڑ اکڑ کر ادا کر رہے تھے۔ لیکن اب انھیں یہ رول نبھانا مشکل ہو رہا ہے۔ انھیں یہ رول چھوڑنا پسند نہیں، اس لیے وہ کبھی کبھار اسٹیج پر آکر چی گوارا زندہ باد کا نعرہ لگا جاتے ہیں۔ اس نعرہ کا مقصد بھی ان لوگوں کا منھ چڑھانا ہے جو اپنا باغیانہ کردار ختم کر کے اسٹیبلشمنٹ کا حصّہ بن چکے ہیں۔ وہ دراصل کامیو کے باغی کی طرح بتانا چاہتے ہیں کہ فن کار کے لیے بغاوت کا سلسلہ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ لینن اور ماؤ زے تنگ نہ سہی تو چی گوارا ہی سہی۔ لیکن اب وہ اپنے باغیانہ رول سے کچھ کام نہیں لے سکتے۔ اسی لیے ان نئی شکلوں کی فضا باغیانہ نہیں ہے۔ باغی کے رول میں وہ شاعری کے سٹیج پر صرف ایک نعرہ لگانے کے لیے آتے ہیں۔ ان کی بغاوت محض دانشوری کا ایک جزو رہتی ہے اور شاعرانہ نعروں کا لب و لہجہ باغی کا لب و لہجہ نہیں ہے۔ اگر ہوتا تو اس کو یک قلم ترک نہ کرتے۔ کیونکہ یہ اسلوب جو اقبال، جوش اور ترقی پسند شاعروں کی RHETORIC اور رومانی جذباتیت سے تشکیل پایا ہے باغی کی خطابت، بلند آہنگی غم و غصّہ اور جوش و خروش کے لیے وسیع تر امکانات کا اظہار رکھتا ہے اس اسلوب میں اگر طنز کے عنصر کا اضافہ کر لیا جائے تو بپھرے ہوئے نوجوان یا ENFANTE TERRIBLE کی سفّاک شاعری کے امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔ لیکن باقر کی شاعری میں طنز کا بھرپور تخلیقی استعمال نہیں ہوا۔ ورنہ حقیقت یہ ہے کہ شاعری میں جس قسم کے جھگڑالو آدمی کا اُن کا کردار اُبھرتا ہے اس کے لیے طنز سے بہتر کوئی ہتھیار نہیں۔ سماج سے انھیں جو جھگڑا ہے باقر اگر اس کا شدید طنز میں ڈوبا ہوا اظہار کرتے تو ابتدائی آڈن کی ــــ شاعری کا لطف آتا۔ معاشرتی تصویروں کی پیش کش میں بائرن ایلیٹ اور آڈن نے طنز و استہزا سے جو کام نکالے ہیں ان کے بغیر سماجی بغاوت کی شاعری میں رنگ و آہنگ پیدا نہیں ہو سکتا انقلابی شاعر کہیں تو خالص بلند آہنگی سے بھی کام چلتا ہے، کیونکہ انقلابی کو اس معاشرہ میں

کم ہی دلچسپی ہوتی ہے، جسے وہ بدلنا چاہتا ہے۔ سماجی ناانصافیوں سے وہ اس قدر برگشتہ خاطر ہوتا ہے کہ استحصالی طبقہ کے خلاف وہ سوائے ایک بے پناہ حقارت کے اور کچھ محسوس نہیں کرتا۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ نئی دنیا میں اس طبقہ کا وجود نہیں ہوگا۔ چنانچہ وہ اپنی توجہ اس طبقہ سے زیادہ اُن قوتوں پر مرکوز کرتا ہے جو نئے نظام کی لانے والی ہوتی ہیں۔ استحصالی طبقہ کو تو وہ صرف اپنی نفرت غم اور غصہ کے ہدف کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ وہ عوامی طاقتوں میں انقلاب کی آگ بھڑکاتا ہے اور خوش آئند مستقبل کے خواب دیکھتا ہے۔ انقلابی شاعری جذباتی بلند آہنگ اور خطیبانہ ہوتی ہے اور صاف بات ہے کہ طنز و استہزا کے عناصر کو مشکل سے سنبھال سکتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند شاعری میں ایسی سماجی تصویریں نظر نہیں آتیں جو معاشرے کے کھوکھلے پن، تصنع اور عیاریوں کا پردہ چاک کرتی ہوں۔ مزاج کے اعتبار سے باقر مہدی انقلابی نہیں ہیں لیکن باغی ضرور ہیں لیکن "شہر آرزو" کی نظموں میں انھوں نے جو اسلوب اختیار کیا وہ انقلابی رومانیت والا جذباتی اور خطیبانہ اسلوب تھا حالانکہ ایک جھگڑالو اور باغی آدمی کے طور پر انہیں ضرورت تھی سخت اور سفاک طنزیہ اور استہزائیہ اسلوب کی۔ ایک ایسا اسلوب جو سماجی عیاریوں اور بناوٹوں کو ننگا کر کے رکھ دے۔ باقر مہدی کو وہ نظر ملی تھی جو چیزوں کے آرپار دیکھتی ہے۔ یہ نظر کسی بھی قسم کے ہوکس پوکس کو چلا نہیں لیتی۔ باقر ہر عیاری اور بناوٹ کے آرپار دیکھتے ہیں اور قہقہہ لگاتے ہیں، لیکن باقر نے اس طنز سے کام نہیں لیا جو ظواہر کو چیرتا ہے اور قہقہہ لگاتا ہے۔ جہاں جہاں طنز ملتا ہے اس میں جی گوارا کا نعرہ بھی شامل ہوتا ہے، یعنی وہی باغی کا بورژوازیوں کے خلاف نفرت و حقارت سے بھرا ہوا طنز جو بذلہ سنجی اور ظرافت کے عنصر سے محروم ہونے کی بنا پر تشنیع کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس میں بورژوازیوں کو بے نقاب کرنے سے زیادہ خود دل کے پھپھولے پھوڑنے کی کیفیت زیادہ نمایاں ہوتی ہے۔

بورژوائی پگ۔!

وہسکی کی ڈکاریں لے کے

مسکراتے ہیں بڑے اخلاق سے

جگمگاتی ایر کنڈیشن فضا میں
ناگنیں
اپنے کینچل بیچتی ہیں ـــــ !
(فیشن پریڈ)

صاف بات ہے کہ شاعری میں بورژوا زیوں کو سور کہنے سے تو کام چلنے سے رہا پھر وہسکی کی ڈکاریں لے کر اخلاق سے مسکرانے والے لوگوں پر طنز خود شاعر کی اخلاقی PRIGGERY کو بے نقاب کرتا ہے۔ باقر اتنے سادہ لوح نہیں ہیں کہ انھیں یہ بتایا جائے کہ آدمی کو خراب بتانے کے لیے اسے شراب پیتا بتایا جانے کا طریقہ کافی فرسودہ اور اب تو صرف ہندوستانی فلموں کا سٹاک ان ٹریڈ ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ باقر کے یہاں طنز اپنی شدت اور جامعیت کے ساتھ چہروں، عیاریوں، رسوم، اداروں، اور دکھاوں کو بے نقاب کرنے کا ذریعہ نہیں بن پاتا۔ طنز ظواہر کا پردہ چاک کر کے سماجی اور اخلاقی حقائق کو پانے کا طریقۂ عمل ہے۔ ایک سماجی طور پر باغی اور بپھرے ہوئے شاعر کے یہاں طنز پورے معاشرے کا احاطہ کرتا ہے اور اس کا کچا چٹھا بیان کر کے رکھ دیتا ہے۔ اس کے بھرپور استعمال سے شاعری میں سماجی زندگی کی نہایت ہی ڈرامائی تصویریں ابھر آتی ہیں جیسا کہ مثلاً بائرن کی ڈان وان کی گیارہ سے لے کر اٹھارہ نمبر کی "کتابوں" میں خود بائرن ڈان وان کے روپ میں اس ملک میں واپس آتا ہے جہاں سے اُسے دیس نکالا ملا تھا۔ ہم جانتے ہیں کہ یہ آدمی لندن سوسائٹی کے ساتھ کیا سلوک کرے گا۔ اور بائرن پوری سوسائٹی کی دھجیاں بکھیر کر رکھ دیتا ہے۔ یا پھر آڈن کی ان ابتدائی نظموں کو لیجیے جن میں وہ لندن کے پورے بورژوازی سماج کو اپنے غصہ و احتجاج کا نشانہ بناتا ہے اور فوج، سیاست، سکول، کالج، تجارت، ترقی، شام کی چائے نوشی اور اتوار کی چھٹی غرض یہ کہ بورژوازی زندگی کے ہر پہلو، اس کی طمانیت اور اخلاقی دوغلے پن سب کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے۔ طنز کے اس بھرپور استعمال کی وجہ سے اسالیب بیان میں بھی زبردست تنوع اور رنگا رنگی پیدا ہوتی ہے اور بیلاڈ اور گیت کی سادگی سے لے کر ملٹن کے شاندار اسلوب، مٹیا فیزیکل شاعروں کے پیچیدہ اندازِ بیان اور پوپ کے نثری تیکھاپن غرض یہ کہ غنائی اسلوب سے لے کر خطیبانہ

اسلوب تک کے قسم قسم کے نمونے آڈن کے یہاں مل جاتے ہیں۔ باقر کا طنز ترقی پسندوں کے طنز کی مانند سپاٹ اور اکہرا ہے اور تشنیع کے مقام سے آگے نہیں بڑھتا۔ ترقی پسندوں کی حدود تو سمجھ میں آسکتی ہیں کہ وہ اپنے دشمنوں میں زیادہ دلچسپی نہیں لیتے تھے۔ دشمن ان کے لیے پرچھائیاں تھیں جیتے جاگتے انسان نہیں تھے۔ ان کا سروکار بورژوازیوں سے نہیں بلکہ پرولتاریہ سے تھا اور ان کی نظر حال سے زیادہ مستقبل پر تھی۔ انھیں بورژوایوں کو بے نقاب کرنے میں کوئی دلچسپی نہیں تھی، کیونکہ وہ باغی نہیں انقلابی تھے اور بورژوا اور پرولتاریہ میں طاقت اور اقتدار کی جنگ جو پوری دنیا اور ہمارے ملک میں بھی جاری تھی اس میں وہ عملی طور پر شامل تھے۔ ان کے لیے بورژوازی محض ایک دشمن تھا اور دشمن کے منھ پر کالک پھیری جاتی ہے اور طنز کالک ملنے کا نہیں بلکہ EXPOSE کرنے کا کام کرتا ہے۔ ترقی پسند بھی باقر ہی کی طرح بورژوازیوں کو یا تو سُور کہتے تھے یا انھیں جانوروں کی سطح پر اتار کر انہیں ہڈیاں چباتے ہوئے بھیڑیے ــــــ انسان کو آپ نے حیوان کی سطح پر اتار دیا تو اس میں قاری کی بنیادی انسانی دلچسپی بھی ختم ہو جاتی ہے۔ جنگ میں ہر طریقۂ کار جائز ہو تو ہو، لیکن اس طریقۂ کار سے شاعری محدود ہو جاتی ہے۔ دشمن جب خبیث ہی ٹھہرا تو اس کے منھ پر تھوکنے، چلو اور تھوکنے کے لیے ایک شعر کافی ہے اُسے پوری نظم کا موضوع بنانے کی ضرورت نہیں۔ لیکن طنز کے جوہر تو اسی وقت عیاں ہوتے ہیں جب کہ ناپسندیدہ آدمی یا اسلوبِ حیات کو پوری نظم کا موضوع بنایا جائے اور اس کی عیاریوں اور مضحک طور طریقوں کو پوری ڈرامائی شکل میں پیش کیا جائے۔ جوش کے یہاں طنز کا ایسا استعمال ملتا ہے۔ دوسرے ترقی پسندوں کے یہاں نہیں ملتا۔ باقر کے یہاں بھی نہیں ملتا۔ حالانکہ باقر کے مزاج، ذہنی رجحان اور طرزِ احساس کے پیشِ نظر ان سے یہ توقعات وابستہ کرنا بے جا نہیں کہ ان کے یہاں طنز کا جو کچھ استعمال ہوا ہے اس سے کہیں زیادہ کا وہ مستحق تھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر اپنی قوتوں کا پورا استعمال نہیں کر رہا ہے۔ اُسے جتنا بپھرنا چاہیے اتنا بپھر نہیں رہا۔ یعنی وہ اپنے غصّہ میں بھی احتیاط سے کام لیتا ہے۔ طنز بھی ایک دھار دار تلوار بننے کی بجائے ایک بٹھا ہتھیار بن جاتا ہے۔

ہیں وہی ادبی سیاست کے پرانے سائے
دھوپ میں توڑ کے کچھ سایوں کو لاتا ہوں ادیب
صرف شہرت کے پجاری ہیں قدیم اور "جدید"
داستاں ادبی غلاموں کی سناتا ہوں ادیب

آدرش کے سرکس دیکھ چکے اِک اور تماشا کون کرے
زخموں کی نمائش جاری ہے ہر شام نظارہ کون کرے

امیر شاعر — !
پرانے نعروں، ہزاروں چالوں سے
انقلاب کو قید کرنے کی فکر میں ہیں
انھیں بتا دو کہ سرکشوں کو تمھاری ہر چال کی خبر ہے

یہ اسلوب ایک غصہ ور باغی کا طنز یہ اسلوب نہیں بلکہ پُر جوش انقلابی کی رجز یہ للکار کا اسلوب ہے جو اس رول کے مناسب تھا جو ترقی پسندوں نے اپنے لیے اختیار کیا تھا۔ ترقی پسندوں نے خصوصاً سردار جعفری، کیفی اعظمی اور ساحر نے اس اسلوب کے تمام شعری امکانات کو چھان مارا۔ کیا گھن گرج، للکار، اور رجز یہ شان ہے ان کی بعض نظموں کی۔ ان کی خطابت بھی جذباتی شدت کے اس نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے کہ ان کی آواز نعرے میں بدل جاتی ہے۔ یہ کہنا غلط ہے کہ ترقی پسند اپنی شاعری میں نعرہ زنی کرتے ہیں۔ نعرہ ان کے یہاں خطیبانہ اسلوب کے عروجی نقطہ پر نمایاں ہوتا ہے اور اس طرح و فورِ جذبات سے شوریدہ سر بنتی ہوئی آواز کا آخری PITCH بن جاتا ہے اور اس طرح جزوِ کلام بنتا ہے، محض دعویٰ یا STATEMENT نہیں بنتا۔ یہ بات سردار کیفی اور ساحر کی بہترین شاعری کے پیشِ نظر کہی جا رہی ہے ورنہ ان کی اور دوسرے شاعروں کی کمزور نظموں میں انقلابی بغاوت

محض نعروں، دعوؤں اور سیدھے سادے بیانوں کی شکل میں نمودار ہوئی ہے۔ بدقسمتی سے باقر مہدی کی تمام بغاوت اور انقلاب پسندی پھسپھسے نعروں، دعوؤں اور سیدھے سادے بیانوں میں ہی ظاہر ہو سکی ہے۔

لال نیلے ظلم سے ٹکرائیں گے
انقلابی کالے پرچم بار بار

ذہنوں سے انقلاب کا لاوا اُبل پڑا
وہ کام چی گوارا کے افکار کر گئے

بغاوت کا لاوا ہر ایک سمت پھیلا
سمندر پڑے درمیاں کیسے کیسے

میں یہ نہیں کہنا چاہتا کہ باقر مہدی کھرے باغی نہیں ہیں میں ان کے اس بیان کو سو فیصدی قبول کرتا ہوں کیونکہ یہ ایک دلچسپ بیان ہے۔

مرا منصب ہے رہبر سے الجھنا
میں فطری زندگی کی سرکشی ہوں

میں یہ بھی نہیں کہتا کہ چی گیوارا کے افکار کو اپنانے والا صحیح باغی نہیں ہو سکتا۔ مجھے ان سے جھگڑا اس بات پر نہیں ہے کہ وہ باغی کیوں ہیں اور چی گیوارا کا ذکر کیوں کرتے ہیں میں تو صرف یہ بتانا چاہتا ہوں کہ انھوں نے اپنی بغاوت سے شاعری میں بھرپور کام نہیں لیا۔ وہ صرف بغاوت کے نعرے لگاتے ہیں لیکن اپنے باغیانہ طرز احساس کو پوری شاعری کے تاروپود میں اس طرح نہیں گوندھتے کہ شاعری باغیانہ حیثیت کے پورے سفر کی داستان بن جائے۔ انھوں نے اپنی بغاوت سے اتنا بھی کام نہیں لیا جتنا ترقی پسندوں نے اپنی انقلاب پسندی سے لیا تھا۔ اس لیے باغی کا نقاب ان کے شاعری کے چہرے پر جچتا نہیں۔ یہی حال ان کے طنز کا ہے۔ انھوں نے طنز میں بھی وہی انداز اختیار کیا

جو ترقی پسندوں کا تھا حالانکہ ان کا بپھرا ہوا باغیانہ کردار ترقی پسندوں کے پُر جوش انقلابی کردار سے مختلف تھا۔ اس کردار کا تقاضا تھا کہ وہ طنز کا بھرپور استعمال کرتے لیکن انھوں نے نہیں کیا۔ انھوں نے دو شعر ایسے کہے ہیں جو ترقی پسند اپنے متعلق کبھی نہیں کہہ سکتے تھے۔

مجھے دشمن سے اپنے عشق سا ہے
میں تنہا آدمی کی دوستی ہوں

خود اپنے آپ پہ ہنسنے کا فن سکھا مجھ کو
خدا بنا کے فرشتوں سے پھر لڑا مجھ کو

ان شعروں کا خالق اپنے دشمن سے اور اپنی ذات سے جس سطح پر الجھا ہے وہ انقلابی نوجوان کا مقدّر نہیں۔ وہ آدمی جو اپنے آپ پر ہنس سکتا ہے اور ساتھ ہی جن قدروں، روایتوں اور لوگوں کے خلاف بغاوت کرتا ہے ان سے عشق بھی کر سکتا ہے، اس کے پاس اپنے احساس کی کشمکش سے سربرآور ہونے کے لیے طنز سے بہتر کوئی اسلوب نہیں۔ سوال یہ ہے کہ باقر مہدی اس اسلوب کا استعمال کیوں نہیں کر سکے۔ میرا خیال ہے کہ انہیں جس وقت ترقی پسند انقلابی کا نقاب اتار کر پھینکنا چاہیے تھا اس وقت وہ اسے نہیں پھینک سکے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ وہ اپنے لبوں پر پھیلی ہوئی طنزیہ اور استہزائیہ مسکراہٹ کو پوری زہرناکی کے ساتھ نمایاں کرتے لیکن ان کے نقاب نے اس مسکراہٹ کو پورے طور پر ظاہر ہونے نہیں دیا۔

باقر کی کشمکش دراصل ان کے احساس اور ان کی دانشوری کی کشمکش ہے۔ ان کے ذہن پر سماجی انقلاب جس کی علامت چی گیوارا ہے کے اثرات بہت گہرے ہیں، جب کہ ان کا احساس ایک ٹوٹے پھوٹے اپنے آپ سے برسرپیکار آدمی کا احساس ہے۔ اُن کا کرب اُن کی اُداسی، ان کی بے خوابی، ان کا خوف ان کی خودکشی کی خواہش، ان کی اپنے آپ سے اور جہان سے بیزاری کی وجوہات کیا ہیں اس کا سراغ ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔

وجوہات شاید وہ خود پا نہیں سکے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ اندر سے وہ بے قرار آدمی ہیں۔
وہ بتاتے تو یہی ہیں کہ ان کا جو کچھ کرب ہے وہ سماجی حالات سے غیر اطمینانی کی وجہ سے ہے، اور اسی وجہ سے ان کے یہاں انقلاب اور بغاوت کی باتیں بھی ملتی ہیں لیکن جب اداکار اپنا انقلابی رول ادا کر کے گرین روم میں پہنچتا ہے، اس وقت اس کی ذات اپنی تمام تنہائیوں اور کرب کے ساتھ سامنے آجاتی ہے۔ گرین روم میں بیٹھا ہوا اداکار جب نقاب اتار کر آئینہ دیکھتا ہے تو کوئی دوسرا ہی شخص ہوتا ہے۔ باقر میں آئینہ دیکھنے کا حوصلہ ہے اور وہ بار بار آئینہ دیکھتے ہیں۔

اپنا چہرہ
اپنی داڑھی
—— نیم گنجا سر
موٹے چشمے میں چھپی
انسومنیا کی آنچ میں جلتی ہوئی
آنکھیں

یہ سیلف پورٹریٹ کا آغاز ہے، اور بہت اچھا آغاز ہے کیونکہ نہایت ہی FRANK ہے۔ یہ وہ آدمی نہیں جو اپنی ذات کو جھٹلائے۔ وہ آئینہ میں اپنی ذات کے تمام رنگ دیکھتا ہے۔ بغاوت، قہقہے، جینے کی لگن، قید، درد، غصہ ان سب احساسات کا وہ مجموعہ ہے، اور اس کی شاعری بھی ان تمام رنگوں سے بنی ہوئی ہے۔ انقلابی شاعر کے یہاں ذات کا کرب نہیں ہوتا کیونکہ وہ اپنی ذات ایک نصب العین اور آدرش کے پیچھے فنا کر دیتا ہے۔ تشکیک تذبذب، اندرونی کشمکش اور جذباتی پیچیدگیوں کی بجائے وہ یقین کی آگ سے دہکا ہوا شعلہ ہوتا ہے باقر کے یہاں یقین اور آدرش کا فقدان ہے، اس لیے انقلاب اور بغاوت ان کے یہاں دہکا ہوا شعلہ نہیں بلکہ بجھی ہوئی راکھ کی شکل میں ملتا ہے۔ باقر کے یہاں تشکیک اور تذبذب ہے، ایک ایسے درد اور کرب کا احساس ہے جس کا سبب وہ نہیں جانتے، اس لیے اکھڑے اکھڑے پراگندہ طبع اور پراگندہ فکر آدمی کی الجھنوں اور

کشمکشوں کو لیے ہوئے ہیں۔ ان کی شاعری میں اگر جان آتی ہے تو انہی الجھنوں اور کشمکشوں کے بیان سے آتی ہے۔ ان کی کامیاب نظمیں وہی ہیں جو کسی نصب العین کو نہیں بلکہ اس خلا کو پیش کرتی ہیں، جو نصب العین کے فقدان کا نتیجہ ہے اور بغاوت اور قہقہے، اور شاعری تک اس خلا کو پُر کرنے کی صرف کوششیں ہیں۔

مگر میں خوف کی زنجیر توڑنے کے لیے
ہنسی کو ڈھونڈتا رہتا ہوں ہر دامی میں

یہ موہوم انجانا خوف ہر سرکش باغی کا مقدّر ہے چاہے اس کی بغاوت رومانی سطح پر ہو سماجی سطح پر ہو، یا مابعد الطبعیاتی سطح پر۔ ہر بغاوت اسی خلا کو جنم دیتی ہے جو زندگی کے مانوس اخلاقی جذباتی اور روحانی سہاروں کو کھو دینے سے پیدا ہوتا ہے، سیاسی سطح پر آدرش وادی وابستگی کا جنون اس خلا کو پر کیے رہتا ہے یا یہ کہیے کہ آدرش وادی جنون یا فناٹسزم اندر سے کھوکھلے آدمیوں کا جذباتی سہارا بن جاتا ہے جذباتی اور رومانی سہاروں کو کھو دینے کے بعد باغی خود اپنی آزادی کے بار تلے دبتا چلا جاتا ہے۔ انسانی تعلقات، روایتوں اور قدروں کے گھنے جنگل سے نکل کر وہ ایسی مہین فضاؤں میں پہنچ جاتا ہے جہاں اس کی سانس رندھنے لگتی ہے۔ بغاوت کا نتیجہ جلاوطنی کا احساس ہے۔ آدرش وادی وابستگی اس احساس کو قوی ہونے نہیں دیتی لیکن شاعر چاہے پھر سیاسی شاعر ہی کیوں نہ ہو، اکہری شخصیت کا مالک نہیں ہوتا۔ وہ احساس کی مختلف سطحوں پر جیتا ہے۔ نرودا جیسے شاعر تک پھولوں کی بہار اور چڑیوں کے چہچہوں کو چھوڑنے کے لیے تیار نہیں ہوتے۔ یعنی باغی شاعر کی شاعری سیاسی آدمی کی زندگی کی مانند اکہری اور ایک طرفہ نہیں ہوتی اور باغی شاعر کی حسیت کو بے شمار تہذیبی اور جذباتی قوتیں ایک معتدل زندگی میں ڈھالتی رہتی ہیں اور اس کی شاعری محض بغاوت ہی کا نہیں بلکہ آرزوؤں، تمناؤں، اُمیدوں، مایوسیوں، مسرت اندوزیوں اور نشاط آفرینیوں کا بھی بیان ہوتی ہے۔ شاعر یہی بیان نہیں کرتا کہ وہ کونسی چیز پانے کے لیے باغی بنا ہے بلکہ یہ بھی بیان کرتا ہے کہ وہ پانے کے لیے کیا کیا چیز یں کھو رہا ہے۔ شاید اسی لیے جلاوطن باغی کے کردار کا مکمل ترین اور شدید ترین بیان ناول اور ڈرامے

یں ممکن ہے۔ شاعری میں ممکن نہیں۔ ناول اور ڈراما عمل کے ذریعہ جلاوطن باغی کو بغاوت
کی منطقی انتہاؤں تک پہنچا سکتے ہیں، اور اہاب، ایوان کاراموزوف اور کیلی گیولا کو پیدا
کر سکتے ہیں کیونکہ ناول اور ڈراما میں علامتی عمل کے ذریعہ کسی ایک تصور کا تفحص ممکن ہے
داخلی شخصی یا غنائی شاعری چونکہ شاعر کے احساس کی ترجمان ہوتی ہے وہ اس وقت تک
جلاوطن باغی کے کردار کو مکمل طور پر پیش نہیں کر سکتی جب تک شاعر اپنی پوری شخصیت کو
اس کردار میں نہ ڈھال لے اور اس کی زندگی اس کا عمل اس کی شاعری نہ بن جائے۔ کالے
شیطانی ہیرو اور مینفرڈ کے لیے بھی بائرن کو ڈرامے ہی لکھنے پڑے۔ پرومیتھیس پر بھی شیلی
نے نظم نہیں ڈراما ہی لکھا۔ شیلی کی شاعری بھی تو احساس کی مختلف سمتوں ہی کی ترجمان ہے۔
اقبال کے یہاں بھی محض عسکریت تو نہیں، سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو بھی تو
ہے۔ سردار فیض بھی تو زندگی کے کتنے ہی دلفریب مظاہر کے ترجمان ہیں۔ مطلب یہ کہ
شاعری حتیٰ کہ سیاسی شاعر کی شاعری تک احساس کی مختلف پرتوں کا بیان کرتی ہے اس کی
شاعری کے مختلف رنگ ہوتے ہیں گو اس کے عقائد یا آدرش واد کا رنگ ان پر کبھی ہلکا
کبھی گہرا ایک غبار کی طرح چھایا رہتا ہے۔ اسی لیے تو بڑے شاعر کا کلام کبھی سیاسی فناٹک
کی طرح یک رنگ بننے نہیں پاتا۔ اگر ایسا ہوتا تو شیلی سردار اور فیض کا کلام سیاسی
پمفلٹ پروپیگنڈہ اور صحافت کی طرح اپنی تمام دلچسپیاں کھو بیٹھتا۔ شاعر کو دراصل جو
چیز تھامے رہتی ہے وہ اس کی شاعری اور اس کا فن ہے۔ شاعری کے ذریعہ وہ جس تہذیبی
روایت کا وارث ہوتا ہے اس روایت کے ہاتھ میں وہ اپنی تمام آدرش وادی وابستگیوں
کے باوجود محفوظ رہتا ہے۔ جس آدرش واد کی تلچھٹ کو پی کر ایک عام آدمی سنبھالے نہیں
سنبھلتا، اسی آدرش واد کے جام پر جام لنڈھانے کے باوجود شاعر بہکنے نہیں پاتا۔
کیونکہ اس کی شاعری کا فارم اور شاعری کی پوری تہذیبی روایت اپنے مضبوط ہاتھوں میں
اسے جکڑے ہوتی ہے۔ شاعر فناٹک بنتا ہے لیکن بڑی مشکل سے اور بہت کم وقت کے لیے۔
کہنے کا مطلب یہ کہ باغی شاعر کی شاعری بھی محض بغاوت نہیں ہوتی۔ بغاوت کے علاوہ اور بھی
بہت کچھ ہوتا ہے۔ شاعر چونکہ احساسات اور جذبات کا بیان کرتا ہے اور انہیں جھٹلایا نہیں

جا سکتا اس لیے وہ نہ صرف اپنی بغاوت کا ذکر کرتا ہے بلکہ بغاوت کے نتیجے کے طور پر اس کی شخصیت جن جذباتی پیچیدگیوں سے گذر رہی ہے ان کا بھی بیان کرتا ہے پھر چاہے یہ بیان اس کے عقائد اور اس کے باغیانہ کردار کی نفی ہی کیوں نہ کرتا ہو۔ اسی لیے تو مارکسی نقاد کمیونسٹ شاعروں کی شاعری کو بھی مکمل طور پر قبول نہیں کر سکتے اور شاعروں کے احساسات کو مختلف سمتوں میں سفر کرتا دیکھ کر چراغ پا ہوتے ہیں۔ اور ان پر مسلّمہ عقائد سے تحریف کا الزام لگاتے ہیں۔ شاعر کی مصیبت یہ ہے کہ بیک وقت وہ لوہے کے کارخانوں کی تعریف بھی کرتا ہے اور درختوں کے کٹنے کا ماتم بھی، اور نئے تمدّن کے راج دلار وں کا اصرار ہوتا ہے کہ درختوں کو تو پرانے تمدّن کے پارینہ اور غیر ضروری اجزا سمجھ کر کاٹ ہی دینا افضل ہے۔ بڑے سے بڑا آدرش وادی شاعر بھی فکر کے کسی ایک نظام میں مشکل ہی سے قید ہوتا ہے اور جب قید ہو جاتا ہے تو وہ نہ صرف بڑا نہیں رہتا بلکہ شاعر بھی نہیں رہتا محض پروپیگنڈسٹ اور تنگ نظر بن جاتا ہے۔

مختصر یہ کہ شاعر اپنے آدرش یا فکر کے لیے اپنے احساس کو جھٹلاتا ہے، نہ احساس و فکر کی کشمکش سے گھبراتا ہے بلکہ اسی کشمکش سے اپنی حیثیت کی تعمیر کرتا ہے۔ باقر کے لیے آدرشوں سے وابستگی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کیونکہ آدرشوں کے سرکس کا تماشا وہ دیکھ چکے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ جب وہ اپنے شعری سفر پر روانہ ہوئے تھے تو کافکا کا کرب اور کامیو کے باغی کی بغاوت کی تڑپ دونوں ساتھ لے کر چلے تھے۔ ان کی کوشش بھی یہی رہی کہ وہ بغاوت کو آدمی کی فطری سرکشی کے روپ میں بدل دیں چنانچہ وہ اپنی بغاوت کو فرشتوں کی پہلی بغاوت سے جوڑتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ آدمی جب تک آدمی ہے وہ نئی چیزوں کی جستجو کرتا ہے گا اور یہ جستجو پرانی چیزوں سے انحراف کی شکل بھی اختیار کرے گی اور پھر ہر بغاوت اسٹیبلشمنٹ میں بدل جائے گی اور باغی نیا رہنما بن جائے گا اور پھر اس کی رہنمائی کے خلاف بھی بغاوت کی ضرورت پڑے گی۔ اور یہ سلسلہ اسی طرح چلتا رہے گا۔ یہ تو ہوئی کامیو کے باغی کی تڑپ۔ باقر اس تڑپ اور اس کے پیدا کردہ پورے انسانی المیہ کو قبول کرتے ہیں۔ وہ تو خضر سے بھی یہ دُعا لے کر آئے ہیں کہ ان کا سفر ہمیشہ جاری رہے۔ لیکن سفر

کس لیے۔ کیا اس نقطہ کے لیے جہاں لکیر ہر سفر کی کشمکشوں سے نجات پاتی ہیں۔ کیا لمبی منحنی لکیر خود کو ایک ایسے سکونی مرکز میں بدل دینا چاہتی ہے۔ کیا آدمی کی پوری جدوجہد کسی یوٹوپیا میں جینے کے لیے ہے۔ لیکن تنہا مرکز کی طرف دیکھو۔ وہ تو سوچتا ہے

کاش مل جائے مجھے آوارگی کا دائرہ

گویا یہ تو آوارگی اور عافیت کوشی کی وہ ازلی پیکار ہے جو رومانی حسیت کی بے قرار آرزومندی اور حرماں نصیبی کے دائمی عناصر سے تشکیل پائی ہے۔ اگر بات اتنی ہی ہوتی تو باقر بائرن شیلی اقبالؔ اور جوشؔ کی بغاوت کی وہ صدائے بازگشت بن جاتے جو انسان کی فطری سرکشی کی داستان سناتی ہے۔ اس صدائے بازگشت نے بہت سے فیشن پرست شاعروں کی شاعری کو غارت کر کے رکھ دیا کیونکہ جدید انسان جس دنیا میں رہ رہا تھا اس میں رومانی شاعروں کی سرکشی اور بغاوت کے لیے بہت گنجائش نہیں تھی کیونکہ جدید انسان اس پوری مابعدالطبعیات سے محروم تھا جو فطرت کی ازلی کائناتی قوتوں کے خلاف اس کی بغاوت کو معنی خیز بناتی ہیں۔ بغاوت کے لیے اس چیز کا ہونا ضروری ہے جس کے خلاف بغاوت کی جائے۔ خیامؔ سے لے کر جوشؔ اور راشدؔ تک نہ تو خدا کا انکار کرتے ہیں نہ خدا کو نظرانداز کرتے ہیں۔ خدا کا ہونا خدا کے خلاف بغاوت کرنے کے لیے ضروری ہے۔ اگر خدا نہ ہوتا تب بھی یہ شاعر اسے اپنی شاعری کے لیے ایجاد کرتے لیکن جدید انسان تو اس پوری مابعدالطبعیات سے بے بہرہ ہے جو اس کی بغاوت کو رومانی بغاوت کا آہنگ اور فلسفیانہ کردار عطا کرتی۔ باقر کی ایک نظم میں ابلیس خدا سے کہتا ہے۔

"دیکھ ـــ ایک مدت سے آدم کے بیٹے
تجھے اور مجھے بھول کر
صرف بے نام، بے سود سی جستجو کے سہارے بڑھے جا رہے ہیں
انھیں تیری رحمت، تیرا قہر کچھ بھی ڈراتا نہیں
مجھے آج پہلی دفعہ ڈر لگا ہے

کہیں یہ تجھے اور مجھے قید کر کے
صرف تخلیق کے جرم میں وہ سزا دیں
جس کو لاکھوں برس سے یہ سہتے چلے آ رہے ہیں"
(نئی جستجو کا المیہ"۔ کالے کاغذ کی نظمیں")

یہ ہے وہ مقام جہاں باقر کافکا کے کرب سے آگاہ ہوتے ہیں۔ اس کرب کا سلسلہ کافکا اور دوستوولسکی سے لے کر بیکٹ تک پھیلا ہوا ہے یہ کونسی سزا ہے جسے لاکھوں برس سے انسان سہتے چلے آ رہے ہیں۔ شاید اس نقطہ کی تلاشِ رائیگاں جو منحنی لمبی لکیر کا آخری نقطہ ہے۔ لیکن ہر جستجو بے نام اور بے سود جستجو ہے اور المیہ میں بدل جاتی ہے۔ ارے خود خدا کی جستجو بھی اپنی آخری شکل میں بے جستجو ہی ثابت ہوتی ہے۔ فوتِ فرصت ہستی کا غم کہیں بھلائے بھولتا ہے۔ زندگی سے ان تمام تسکین بخش سہاروں کو الگ کر لیا جائے جو اُسے تھامے ہوئے ہیں تو زندگی کا وہ المیہ بے نقاب ہو جاتا ہے۔ جو اس کی اصل میں ہے۔ یہی المیہ ہے جو ایک انجان بے نام خوف کی صورت باقر کی نیندیں حرام کیے ہوئے ہے۔

یہ انتظارِ مسلسل، یہ جاں کنی یہ عذاب
ہر ایک لمحہ جہنم ــــ ہر ایک خواب سراب
(گوڈو)

ایسا آدمی جو تمام ترفریبوں کے آر پار دیکھ لیتا ہے اسے باغی کے نقاب کی دلآویزی بھی کب تک لبھاتی۔ کامیو کے باغی کا انجام بیکٹ کے گوڈو ہی میں ہونے والا تھا۔ باقر اُن آدمیوں میں سے نہیں ہیں جو زندگی کے سہل سہاروں کو قبول کریں۔ ان میں اتنا حوصلہ ہے کہ وہ اپنی ذات کے پورے کرب اور خلا سے آنکھیں چار کریں۔ اگر وہ لوٹ پھوٹ گئے ہیں تو اپنے عکس کو بھی ٹوٹا پھوٹا ہی دیکھنا چاہتے ہیں۔

آئینہ توڑ کے چہرہ دیکھوں
عکس کمرے میں تڑپتا دیکھوں

"شہرِ آرزو" کا وہ باغی جو قدم قدم پر یہ کہتا تھا

ایک فنکار رہوں، باغی ہوں، یہی کیا کم ہے

اپنے سفر میں اپنی منزل سے بھی آگے نکل گیا ہے۔

"میں اس سفر میں اتنا گم ہوں

اپنی منزل سے بھی آگے نکل گیا ہوں

سونے ساحل پر خاموش کھڑا، یہ منظر دیکھ رہا ہوں

میرا سایہ ڈوبتے سورج کی کرنوں کے سنگ

موجوں پہ

نٹ راج بنا

ناچ رہا ہے

جیسے شام کے رنگوں میں کھو جائے گا

("اپنے سفر کے آئینے میں"۔ "کالے کاغذ کی نظمیں")۔

پتہ نہیں نٹ راج کا ناچ اس کی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے یا کائنات کی عنصری قوتوں کی طوفان خیزیوں اور حُسن آفرینیوں کا اظہار۔ لیکن نٹ راج کائنات سے الگ ہے بھی کہاں۔ شام کے رنگ میں تحلیل ہو جانے کی آرزو کائنات سے ہم رنگ ہونے کی ہی آرزو تو ہے۔ شاعر کے لیے اپنی ذات کو کائنات میں فنا کرنے کا مطلب ہے، ذات کو میڈیم میں بدل دینا۔ شاعری پھر شخصیت کا اظہار نہیں بنتی بلکہ ان اثرات اور تجربات کا اظہار بنتی ہے جو شام کے گھلتے ملتے رنگوں کی طرح شاعر کے شعور کے اُفق پر پھیلے ہوتے ہیں۔

شاعری کا بلند ترین مقام وہ ہوتا ہے جب شاعر اور حقیقت کے درمیان اس کی شخصیت حائل نہیں ہوتی۔ حقیقت شاعر کے تخیل کے ذریعہ تمام اسرار و رموز منکشف کرتی ہے۔ اس وقت جب کہ شاعر کی شخصیت پر مختلف آدرشوں اعتقادوں اور نظریوں کے وہ دھاگے جنہیں وہ سلجھا نہیں سکا اور جو باہم الجھے ہوئے ہیں ایک جال سا بنتے رہتے ہیں حقیقت کا فن میں تخیلی انکشاف کبھی اس فنکارانہ عظمت کا حامل نہیں بن سکتا جو مثلاً

ہمیں شیکسپیر، کیٹس اور ایلیٹ کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ قدم قدم پر شاعر کی شخصیت اس کے اسلوب سے الجھتی ہے اور الفاظ حقیقت کی ترجمانی کا کام کرنے کی بجائے شاعر کی شخصیت کے نظریاتی اور جذباتی رویّوں کا بیان کرنے لگتے ہیں۔ اپنے آخری تجزیہ میں اسلوب کی تمام خرابیاں شاعر کے شعری کردار کی خرابیاں ہی ثابت ہوتی ہیں۔ میں جو بات کہنا چاہتا ہوں اُسے سمجھنے کے لیے باقر مہدی کی کھجوراہو پر نظم کا مقابلہ اسی موضوع پر عمیق حنفی کی نظم سے کرنا چاہیے۔ باقر مہدی کی نظم اپنی حدود میں ایک اچھی نظم ہے لیکن عمیق حنفی کی نظم تو شاہکار ہے۔ عمیق حنفی کی کوشش کیٹس کی GRECIAN URN کی تخیلی پاکیزگی کو پہنچنے کی کوشش کر رہی ہے۔

لمحۂ محویتِ عیش و صال
اڑتے اڑتے رُک گیا، ٹھہرا، مجسّم ہو گیا
نقشِ عیشِ ناتمام
بن گیا ہے پتھروں پر لذّتِ عیشِ دوام

باقر جب کہتے ہیں "ایک جنسی منجمد سرکس کے سین" تو ان کا طنز ملیح اور دانشورانہ بانکپن جھلکے بغیر نہیں رہتا۔ جب باقر ٹورسٹ ایٹرکشن، بورژوازیوں، لنگ پوجا، ڈنلپ پیلو اور رہپی جوڑے کا ذکر کرتے ہیں، تو طنز، استہزا اور اپنے ذوقِ فن کی پاکیزگی کے احساس سے پیدا شدہ نخوت کے اثرات سے نظم کو بچا نہیں سکتے۔ ان کا طنز نشانہ پر نہیں بیٹھتا کیونکہ بے محل ہے۔ جنس نہ بورژوازیوں کی میراث ہے نہ کام ستر صرف دولت مندوں کے لیے لکھی گئی ہے جنسی آسن چاہے پتھروں پر ہوں، یا ڈنلپ پیلو پر ہر اس آدمی کی ملکیت ہیں جو جنس سے لذّت اندوزی کرنا چاہتا ہے۔ ایک دوسرے کو چومتے ہوئے ہپی جوڑے کی یہ بات کہ "ہمارے عشق کو کوئی طاقت بھی کبھی پتھر بنا سکتی نہیں" نظم میں کوئی تاثر پیدا نہیں کرتی کیونکہ پتہ نہیں چلتا کہ اس میں طنز ہے، بذلہ سنجی ہے یا رومانی جذباتیت۔ نظم کا اختتام باقر ان سطروں پر کرتے ہیں "دور سورج بادلوں سے سر نکالے، سارا منظر دیکھتا ہے۔" کاش باقر کے پاس بھی سورج کی نظر ہوتی تو وہ کچھ نہیں تو کم از کم چاسر یا

نظیر اکبر آبادی کے ایک BEMUSED تماشائی کا رول توادا کر سکتے۔ عمیق حنفی کی نظم کا اختتام اِن سطروں پر ہوتا ہے۔

جسم کی دیوار کے اس پار
آتما کے ساز کی مدھم مدھم جھنکار
اور اس جھنکار کی چھاتی میں پوری شانتی کامل، سکوں
اک خلائے بے کنار

عمیق حنفی اپنی ذات کو میڈیم میں بدلنے میں کامیاب ہوئے ہیں، اسی لیے کھجوراؤ اپنے پورے فنِ تعمیر کے ساتھ ساتھ اپنی تمام روحانی معنویت کے ساتھ اجاگر ہوا ہے۔ لیکن شاید میں باقر کے ساتھ ناانصافی کر رہا ہوں۔ شاید باقر کی نظم کا موضوع کھجوراؤ ہے بھی نہیں۔ صرف وہاں کی ایک سرد شام کی کیفیت کا بیان مقصود ہے۔ میں اس نظم کو باقر کی چند کامیاب نظموں میں شمار کرنے کے باوصف یہ محسوس کرتا ہوں کہ اگر باقر سورج کی اور عمیق حنفی کی وہ روشن نظر پیدا کر لیں جو عقائد آدرشوں نظریات اور فلسفوں کے بادلوں سے دھندلائی ہوئی نہ ہو تو ان کے اسلوب میں بھی وہی روشنی چمک اور کاٹ پیدا ہو سکتی ہے جو بڑے اسلوب کی نشانی ہے۔ مغنی تبسم نے کالے کاغذ کی نظمیں، پر اپنے تبصرے کے آخر میں جو ایک چبھتی ہوئی بات کہی ہے، شاید وہ میرے عندیہ کو بہتر طور پر ظاہر کرتی ہے۔ وہ کہتے ہیں (COMMITMENT) تو زندہ رہنے کا ایک جواز ہے۔ ایقان اور عقیدے کی شکست کے بعد خود زندگی ہی زندگی کا جواز بن جاتی ہے۔" میری خواہش بھی یہی ہے کہ باقر زندگی کو زندگی کے طور پر قبول کرنے کا حوصلہ پیدا کریں۔ یہ حوصلہ پیدا ہو جائے گا تو ان کی شخصیت پر سے وہ تمام پرتیں الگ ہو جائیں گی جو زندگی کو سہارا دینے کے لیے انھوں نے اپنی ذات سے چپیاں کی ہیں۔ پھر شاعری کے لیے انھیں نہ چی گیوارا کی ضرورت رہے گی نہ ساحر و سردار کی۔ ہر وہ چیز ان کے لیے غیر ضروری اور فضول بن جائے گی جس کا وہ اپنی شاعری میں تخلیقی استعمال نہیں کر سکتے۔ بورژوازیوں پر طنز اور چی گیوارا کے نام کی تسبیح دونوں بیکار ہیں اگر وہ محض شاعر کے ذہنی رویوں کو ظاہر کرتے ہیں اور نظم کو فن پارہ بنانے میں اپنا عطیہ

پیش نہیں کرتے۔

باقر نے ''شہر آرزو'' سے کالے کاغذ کی نظمیں'' کی طرف اتنی بڑی چھلانگ لگائی تھی جو کم حوصلہ مند آدمیوں کے لیے ممکن نہیں تھی۔ یہ چھلانگ دراصل ایک فارم ایک اسلوب کو پانے ہی کی چھلانگ تھی۔ باقر نے محسوس کر لیا تھا کہ اس کے بدلے ہوئے احساس کے لیے وہ اسلوب کارگر نہیں جو بیانیہ خطیبانہ، بلند آہنگ، اور نرم نرم اور میٹھا میٹھا ہے۔ یہ اسلوب رومانی بغاوت اور رومانی افسردگی کے لیے مناسب ہے لیکن جس 'تذبذب'، 'تشکیک'، 'تردد'، شکست خواب و شکست اقدار، اندرونی خلا اور روحانی عذاب اور جان کنی کا بیان وہ کرنا چاہتا ہے وہ اس اسلوب میں ممکن نہیں۔ چنانچہ اس نے اپنے اسلوب کو '' شاعرانہ پن'' سے اسی طرح برہنہ کرنا شروع کیا جس طرح اپنی ذات کو ''شعر زدگی'' یا ''فن زدگی'' سے۔ یعنی نہ وہ باغی شاعر رہا نہ اس کا اسلوب شاعرانہ رہا۔ اس کی تو بس کوشش ہی یہ رہی کہ تجربہ یا تاثر کو بالکل اقلیدسی یا حسابی PRECISION کے ساتھ پیش کر دے۔ شعر تاثر یا تجربہ کا آئینہ بن جائے۔ چنانچہ باقر کی نئی نظموں کا پورا اسلوب امیجسٹ ہے۔ صاف چوکھا کفایتی، بڑی حد تک کھردرا اور بیکر تراش۔ یہ الفاظ کو رنگ کے دھبوں کی طرح استعمال کرنے والا اسلوب ہے۔ اپنے ٹوٹے ہوئے عکس کو وہ کانچ کے ٹکڑوں کے ذریعہ ہی ظاہر کرتا ہے۔ اور باقر یہی کرتا ہے۔

تنہا مصرعے، بکھرے نغمے
نیلے دھبے، سرخ لکیریں، الجھی فکر کے روشن گوشے
''(اپنی نظموں کے صحرا میں'' کالے کاغذ کی نظمیں)

ایک قلم میں
ایک چھوٹا سا کیمرہ
ہر شئے دیکھ کے ننھی ننھی تصویریں
حرفوں میں ڈھالا کرتا ہے
(انسو منیا کی نظموں میں۔ ٹوٹے شیشے کی آخری نظمیں)

یعنی باقر کی کوشش ایک ایسے اسلوب کو پانے کی کوشش ہے جو شئے کی منظر کی، تاثر — اور تجربہ کی تصویر ہو۔ چوپاٹی کا منظر، بھاگتے گاؤں کا نظارہ، شام کی اداسی اپنی بے خوابی کے جلتے تاثرات، حُسن کی تصویر، ولایت علی خان کا نغمہ، کھجوراہو کا فنِ تعمیر، بیکٹ کا ڈرامہ، باقر چاہتا ہے کہ سب کی تصویریں الفاظ کے رنگ میں پیش کرے۔ شاید کسی شاعر نے اپنی شاعری کے متعلق اتنا نہیں لکھا جتنا باقر نے لکھا ہے بجائے اس کے کہ وہ شاعری کرے وہ اپنی شاعری پر شعر کہتا رہتا ہے۔ باقر شاعری کے آئینہ میں اپنا چہرہ یا اپنی شخصیت کے دلاویز خطوط نہیں دیکھتا بلکہ اپنی تخلیقی شخصیت کے اس عکس کو دیکھتا ہے۔ جو شعروں اور نظموں کے ٹکڑوں میں تڑپ رہا ہے۔ باقر کے یہاں نرگسی دل گرفتگی کا نام و نشان نہیں۔ وہ آدمی جو زمانہ سے اور اپنے آپ سے الجھتا رہا ہو اس کے پاس نرگسی فریفتگی کی فرصت کم ہی ہوتی ہے۔ باقر ٹوٹے ہوئے آدرشوں کا نوحہ سنج نہیں کیونکہ آدرش اور خواب اگر ٹوٹتے نہیں تو خود اس کی فریب شکن نظر ان کے آر پار دیکھ لیتی ہے۔ دراصل باقر کو قدرت سے وہ آہنی پنجہ ملا تھا جس میں آدرشوں کے آبگینے مشکل ہی سے سلامت رہتے۔ باقر ان لوگوں میں سے نہیں جو آدرشوں کے سہارے زندہ رہتے ہیں۔ چنانچہ نہ تو وہ آدرشوں کے پھول گریبان میں سجا کر خودنمائی کرتا ہے نہ ٹوٹے ہوئے آدرشوں سے لہولہان ہاتھوں کے ذریعہ خود ترحمی کی نمائش کرتا ہے۔ ایک انسان کی حیثیت سے وہ ان خوابوں اور فریبوں کو تھوڑی دیر کے لیے قبول کر لیتا ہے جو اُسے تسکین اور اعتماد بخش سکیں لیکن بدقسمتی سے اس کی نظر بس خواب اور فریب اور تسکین و اعتماد سب کے آر پار دیکھ لیتی ہیں۔

سارے تسکین — تسلی کے الفاظ
ایک زنجیر کے نیم جان کاغذی چند حلقے

(اے سراپا الم)

ان کو کیسے بتلاؤں دُنیا میں کوئی جنت کہیں نہیں ہے؟
بھوک، "جہنم" ہے لیکن رنگ برنگی "جنت" میں
سوچنے سمجھنے کی، بولنے پرکھنے کی — اتنی بھی اُمید نہیں

(اپنی نظموں کے صحرا میں)

لیکن میرا ہر جذبہ ریت میں کیوں مل جاتا ہے
میری آنکھیں بجھتی چنگاری کو ڈھونڈا کرتی ہیں
تیرے جسم کے آگے مجھ کو کون بُلاتا رہتا ہے
(میری بے آواز صدائیں)

سالمیت ـــ تو کھویا ہوا ایک آدرش ہے
بکھرے بکھرے ہوئے درد
کا فکا جیسے گیوارا، میں اور تم
ایک ان دیکھا رشتہ سا مل جائے گا

عمر بھر۔ یونہی لڑتے رہو
اب کوئی روح ملنے نہیں آئے گی
لاکھ تڑپو ـــ خودکشی کرلو
اب کوئی خواب کارگر ہونے والا نہیں ہے۔
(آخری نظم لکھنے کی ایک ناکام کوشش)

مختصر یہ کہ باقر کی ذات جن کشمکشوں کی آماجگاہ بنی ہوئی ہے، اس کے لیے انہیں ایک نئے اسلوب کی تلاش تھی اور باقر نے اس اسلوب کی طرف جرأت مندی سے قدم بڑھایا ہے، یہ اسلوب ابھی تک تشکیل کے مرحلہ میں ہے "شہر آرزو" کا روایتی اسلوب رواں دواں تھا لیکن اس کے بعد کے مجموعوں میں باقر کا لہجہ اُکھڑا اکھڑا ہے شاعر نئے ڈھنگ سے بات کرنا چاہتا ہے کیونکہ جو بات وہ کہنا چاہتا ہے وہ پیچیدہ ہے اور خطیبانہ روانی کے ساتھ ادا نہیں ہوتی۔ یہ بات ایک پیچیدہ لیکن دل نشین گفتگو کے انداز میں کہی جاسکتی ہے، آہستہ آہستہ بعض الفاظ پر زور دے کر، بعض الفاظ چبا کر، آواز کے اتار چڑھاؤ کے ساتھ ہی شاعر اپنے تجربہ یا تاثر کو ظاہر کرسکتا ہے۔ باقر کی کوشش بھی یہی ہے لیکن ابھی تک ان کا نیا اسلوب وہ شعری آہنگ روانی و دلنشینی پیدا نہیں کرسکا جو ایک پختہ پیچے ہوئے

اور بڑے اسلوب کی نشانی ہے باقر کے اسلوب پر ہمعصر شاعروں کی بھی پرچھائیاں ہیں۔ وہ AFFECTATION بھی ہے جو دانشورانہ طراری سے پیدا ہوتا ہے، وہ سپاٹ پن بھی ہے جو شاعری کو ہر قسم کی آرائشوں سے برہنہ کر کے اسے نثر کی سادگی کی طرف لے جانے کے آج کل کے عام رجحان کا نتیجہ ہے۔ باقر کے یہاں علامتیں تمثیلوں میں بدل جاتی ہیں اور علامت کی شدت برقرار نہیں رکھ سکتیں۔ استعاروں میں بھی تشبیہوں کی وضاحت پیدا ہو جاتی ہے اور اس طرح زبان کا استعمال اپنی تخلیقی شدت کے ساتھ نہیں ہو پاتا اس لیے میں نے کہا ہے کہ ان کا اسلوب ابھی تشکیلی مرحلوں سے گذر رہا ہے۔ دراصل باقر کے یہاں احساس کی مختلف سمتیں ملتی ہیں یہی وجہ ہے کہ ان کا اسلوب رومانی افسردگی کی غنائیت، انقلابی کی بلند آہنگی، باغی کے طنز و استہزا، جلاوطن وجودی حیثیت کے کرب اور تردد زمانہ اور اپنی ذات سے الجھنے والے برہم، اور فریب ناخوردہ آدمی کی اعصاب زدگی اور جھنجلاہٹ، دانشوری کی ذہنی چمک دمک اور طراری، اداں گارد کے دھاندلی پن اور کرتب بازی سبھی کے عناصر لیے ہوئے ہے۔ یہ اسلوب خام سہی، ناقص سہی، غیر اطمینان بخش سہی، لیکن اس میں تازگی توانائی اور شدت ہے میں نہیں جانتا کہ مستقبل میں باقر کے احساس کے سفر کی سمت کونسی ہو گی۔ البتہ میں اتنا محسوس کرتا ہوں کہ جس قسم کی شاعری وہ کر رہے ہیں اس سے زیادہ بڑی اور توانا شاعری کے لیے انھیں اپنے احساس اور شعور کے ان تاروں سے نجات حاصل کرنی ہو گی جو عہدِ پارینہ کی یادگار کے طور پر ابھی تک ان کی شاعری سے چمٹے ہوئے ہیں اور ان کی شعری حیثیت کو اس راہ پر گامزن ہونے نہیں دیتے جہاں ان کی اندرونی کشمکش مختلف سطحوں پر اپنی قوتیں لٹانے کی بجائے ایک ایسی سطح پر آ جائے جہاں وہ اپنے ڈائلیما کے دونوں نکیلے سینگوں کو اپنی روح میں پیوست دیکھ سکیں۔ باقر یہ کہتے ہیں کہ ان کے پاس سوائے سوالوں کے تیز نکیلے نشتر کے اور کیا ہے لیکن ضرورت اب اس بات کی ہے کہ وہ سوال کے نشتر کو نظم کے بدن میں اس طرح پیوست کریں کہ ان کی نظر سوائے نشتر اور بدن کے کسی اور چیز پر منتشر نہ ہونے پائے۔

باقر کی شاعری کا وہ سفر جو کالے کاغذ کی نظموں سے شروع ہوا تھا وہ "ٹوٹے شیشے کی آخری نظموں" میں جاری ہے۔ یہ مجموعہ ان کی حیثیت اور اسلوب کے نئے موڑ کو پیش نہیں کرتا۔ باقر کا احساس تشکیک اور تردّد کے خطوط پر ہی رواں ہے۔ میں اتنا بے وقوف نہیں ہوں کہ ان سے یہ کہوں کہ وہ اب زندگی سے سمجھوتہ کر لیں یا چند مثبت قدریں اپنا لیں یا دو ٹانگوں کے بیچ سے انھوں نے آسمان کا نظارہ تو کیا اب وہ عمیق حنفی کی طرح آسمان کے معنی بھی سمجھیں۔ ایسی باتیں کہنے والوں کی ہمارے یہاں کب کمی رہی ہے۔ میں تو صرف یہ کہتا ہوں کہ تشکیک تو تشکیک ہی سہی، تردد تو تردد ہی سہی، باقر احساس کی جس منزل میں بھی ہوں اس میں فنا ہو جائیں کہ فن میں اپنی ذات کو کھوئے بغیر فنکار پوری طرح حقیقت کو پا نہیں سکتا۔

ذاتی طور پر مجھے جو نظمیں پسند آئی ہیں ان میں فاشزم سرکس کا ایک منظر، حروف میں چنگاری، فیشن پریڈ، انسومینا کی نظمیں، کھجوراہو کی ایک سرد شام اور وہ پُر تاثیر نظم جو آخری چیخ کے عنوان کے تحت ہماری درماندہ زبان کا نوحہ ہے قابل ذکر ہیں۔

آخرِ شب کے ہم سفر

قرۃ العین حیدر کا ناول "آخرِ شب کے ہم سفر" انتظار حسین کا ناول "بستی" قاضی عبدالستار کا ناول "شب گزیدہ" اور جوش ملیح آبادی کی آپ بیتی "یادوں کی برات" جاگیردارانہ تمدن کی موت کا نوحہ ہیں۔ جہاں تک تہذیبی پس منظر کا تعلق ہے "یادوں کی برات" کو ان سب پر فوقیت حاصل ہے۔ جوش صحیح معنوں میں یادوں کی بارات نکالتے ہیں اور بڑے تزک و احتشام کے ساتھ۔ سیکڑوں سال کا پروردہ ایک پورا تمدن اور پوری تہذیب اپنے تمام جاہ وجلال اور بناؤ سنگار کے ساتھ اس بارات میں شامل ہے۔ جوش کے ہاتھوں میں زبان ایک حسّاس ترین آلہ ہے جو بیتے لمحوں کی ایک ایک دھڑکن محسوس کرتا ہے، ایک ایسا نازک اور لطیف جال جو گھنے پتوں میں چھپی ہوئی یادوں کی رنگین تتلیوں کو بڑی نفاست سے اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ سوائے "امراؤ جان ادا" کے اردو کا کوئی ناول تہذیبی فضابندی اور تمدنی جزئیات نگاری میں یادوں کی برات کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ کتاب میں تام وروں کا نام و نشان نہیں اور گم نام کرداروں کو جوش نے جاوداں بنا دیا ہے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستگی کے باوجود جوش کی کتاب میں، نہ اس تحریک کا ذکر ہے نہ اس کے سربراہوں کا۔ یادیں وہ قیمتی خزانہ ہیں جنہیں آدمی زمانہ کی دست برد سے بچائے جاتا ہے۔ ہتھیلی میں جب ان رنگین موتیوں کو رکھ کر وہ دیکھتا ہے تو باقی تمام غیر متعلق چیزوں کو وہ بھول جاتا ہے، یہاں تک کہ خود اپنی ذات تک کو فراموش

کر دیتا ہے کیونکہ ذات تو محض ایک ذریعہ بن جاتی ہے، یادوں کے آبدار موتیوں کو وقت کی ہتھیلی پر رُلتے ہوئے دیکھنے کا۔ اسی لیے "یادوں کی برات" اپنے کثیر معنی میں جوش کی آپ بیتی تک نہیں چہ جائیکہ کتاب ایک دور کا تاریخی مسودہ بنے۔ تاریخی واقعات اور سیاسی مباحث کو جوش نے کتاب میں راہ نہ دی، کیونکہ وہ جانتے تھے کہ تاریخ اور سیاست تو سبھی کے یہاں، شاعروں اور ناول نگاروں کے یہاں بھی، ایک سی ہوگی، لیکن ان کی یادیں صرف ان ہی کی ہیں، صرف ان ہی کے ذہن میں زندہ ہیں، اور اسی لیے منفرد ہیں۔ انھیں قلم بند نہ کیا گیا تو اُن کے ساتھ منوں مٹی میں دفن ہو کر فنا ہو جائیں گی۔ اسی لیے جوش کا کارنامہ بڑا شخصی اور منفرد ہونے کے باوجود فن پارے کا وہ غیر شخصی آہنگ لیے ہوئے ہے جو ذات کا میڈیم میں بدلنے کا نتیجہ ہے۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ فن کار جب خود کو لکھتا ہے تو اپنے عہد کو لکھتا ہے۔ "یادوں کی برات" ایک پورے عہد کی بولتی ہوئی تصویروں کا نگار خانہ ہے۔ فن پارہ تاریخ کے برعکس ایک پورے دور کی زندگی کا جیتا جاگتا تجربہ ہوتا ہے۔ مطالعے کے دوران قاری تجربہ کے بھنور کے مرکز میں ہوتا ہے۔ وہ براہِ راست محسوس کرتا ہے کہ ایک دَور میں زندہ رہنے اور زندگی کرنے کے کیا معنی تھے۔ "کنکری" کے افسانے اور "یادوں کی برات" نہ لکھی گئی ہوتی تو نئی نسل یہ بات جان بھی نہ سکتی کہ وہ زمانہ جو بیت گیا اس کا کیا رنگ ڈھنگ اور آہنگ تھا۔ رنگ و آہنگ کے بیان کے لیے ہی زبان کا استعمال اپنی شدید ترین تخیلی سطح پر ہوتا ہے۔ الفاظ کی جوت سے یادوں کے دیئے جلتے ہیں اور ایک پورا عہد، ایک پوری تہذیب اور تمدن زبان کے حصار میں ابدالآباد تک قید ہو جاتا ہے۔ جوش کا رویہ تاریخی نہیں تخلیقی ہے، صحافیانہ اور مکتبی نہیں بلکہ فنکارانہ اور جمالیاتی ہے۔ آپ بیتی لکھنا بھی ان کے لیے کام نہیں تھا، بلکہ کھیل تھا۔ بیگار نہیں بلکہ تخیل کی کرشمہ سازی تھی۔ اسی لیے پوری کتاب میں ایک بڑے فن پارے کی سبھتا اور بے ساختگی ہے، منشیانہ تدوین و تصنیف کی کاوش کا کہیں نام و نشان نہیں۔ فنکارانہ تخیل کس بے ساختگی لیکن کیسے نظم و ضبط کے ساتھ زبان سے کھیلتا ہے، لفظوں کے آہنگ سے کیا جل ترنگ کا سماں پیدا کرتا ہے، موسموں کے بیان میں الفاظ کیسے ٹھٹھرتے،

پگھلتے اور دھنک کی طرح رنگ بکھرتے ہیں۔ افراد اور اشیا کے بیان میں تو جوش کے رہوارِ قلم سے اٹھی ہوئی گرد میں اردو کے تمام ناول نگار گم ہیں۔ ناول نگاروں کو کردار نگاری پر اتنا عبور نہیں جتنا جوش کو افراد کی پیش کش پر ہے۔ آرٹ میں اہمیت پیش کش کی ہی ہوتی ہے اور ناول نگاروں کو پیش کش کے گر جوش سے سیکھنا چاہئیں۔ جوش کی آپ بیتی میں کوئی تصنع نہیں، خود نمائی اور خود پرستی نہیں، اترا ہٹ اور چونچلاپن نہیں، سوفسطائیت اور نمائش علم نہیں، کلچر پرستی، جمال پرستی اور انسان پرستی نہیں، لجلجاپن اور جذباتیت نہیں۔ فنکارانہ شخصیت کی یہی وہ کمزوریاں ہیں جو اسلوب پر اثر انداز ہو کر آرٹ کو ناقص بناتی ہیں۔ شاعرانہ حسن آفرینی، رومانی حزن اور توانا ظرافت جوش کے اسلوب کو لطافت اور صلابت سے مالا مال کرتے ہیں۔ یاد نہیں پڑتا کہ یہ ناصر کاظمی تھے یا انتظار حسین جنھوں نے ''آبِ حیات'' کو اردو کا پہلا ناول کہا تھا۔ اس معنی میں اگر ''یادوں کی برات'' اردو کا ایک اور عظیم ناول نہ بھی ہو تب بھی اتنی ہی رنگا رنگ کتاب ہے جتنی کہ آبِ حیات۔ یہ کتنے افسوس کی بات ہے کہ اردو کے شریف مدرس نقادوں کے ساتھ ساتھ ان ترقی پسندوں نے بھی اس کتاب کو نظر انداز کیا جو جوش کو اس وقت تک پیرِ مغاں بنائے ہوئے تھے جب تک انھیں ان کی ضرورت تھی۔ مجھے یہ دیکھ کر خوشی ہوئی کہ باقر مہدی اور گیان چند جین بھی میری طرح اس کتاب کے پرستاروں میں سے ہیں۔

''یادوں کی برات'' کا ذکر میں نے اس لیے کیا کہ ناول کا فن، تاریخ، سوانح اور آپ بیتی سے بہت قریب رہا ہے۔ دراصل ایک ادبی فارم کی حیثیت سے اپنی شناخت منوانے کے لیے اسے بڑی دار و گیر سے گذرنا پڑا ہے، تب کہیں جا کر وہ خود کو تاریخ اور سوانح سے الگ کر سکا ہے۔ چونکہ ''بستی'' اور ''آخر شب کے ہم سفر'' کا تعلق زیادہ تر تاریخی واقعات اور ایک مٹتی ہوئی تہذیب کی یادوں سے رہا ہے، اس لیے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ ان ناولوں کا فنی معیار کیا ہے۔ اگر ناول کی فنکارانہ دروبست کمزور ہے تو ناول کے تاریخی اور تہذیبی عناصر اپنے طور پر اسے آرٹ کا روپ دینے کے لیے کافی نہیں ہوں گے۔ ناول کے فن سے ہٹ کر ان عناصر کی اہمیت پر اصرار جزو کو کل پر فضیلت دینے کے مصداق

ہے۔ یہی نہیں بلکہ مجھے تو اس بات پر بھی اصرار ہے کہ ناول کا فن اگر تاریخی اور تہذیبی عناصر کو فن پارے کی فنّی وحدت کے اجزائے لاینفک بنانے سے قاصر رہتا ہے تو ان عناصر کا دباؤ ناول کے فارم کو جگہ جگہ سے توڑ کر اسے تاریخی دستاویزیت، تہذیبی فضا بندی اور شاعرانہ فلسفہ آرائی یا اسطوری تفسیر کے الگ الگ خانوں میں تقسیم کرتا رہتا ہے اور قاری محسوس کرتا ہے کہ ناول ایک فنّی اکائی کم اور اسلوبیاتی ملغوبہ زیادہ ہے۔ ان ناولوں میں یہ ہوا ہے اور ان پہلوؤں پر ہمیں غور کرنا ہے۔

ناول کا آرٹ افسانہ سے بہت مختلف ہے۔ دیگچی کا باورچی دیگ نہیں پکا سکتا۔ سوال پھر لذّت کام و دہن کا پیدا ہوتا ہے یعنی مذاق سخن کا۔ چٹکی بھر نمک مرچ کم زیادہ ہو جائے تو آدمی دسترخوان سے بھوکا اٹھتا ہے۔ اس کا ناک بھوؤں چڑھانا فنّی مذاق کی چونچلا بازی نہیں بلکہ لذّت شناس زبان کا ہر اس چیز کے خلاف فطری ردِّ عمل ہے جو محنت یا جدّت کے نام پر زہر مار کرنے کی اخلاقی ترغیب دیتی ہے۔ انتظار حسین اور قرۃ العین حیدر دونوں بہت اچھے افسانہ نگار ہیں۔ افسانہ مختصر ہونے کی سبب ہی اسلوبی اجتہادات کو بہت خوش اسلوبی سے اپنے دامن میں جگہ دیتا ہے۔ علامت اسطور اور غنائیت اظہار بیان کی جس شدّت کے متقاضی ہیں، وہ ناول کی بہ نسبت افسانہ میں زیادہ کامیابی سے حاصل کی جا سکتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ انہی عناصر کو ناول میں بھی اسی آسانی سے پھیلایا جا سکتا ہے، بعینہٖ یہ سمجھنا ہے کہ ناول پھیلا ہوا افسانہ ہے جو سراسر غلط ہے۔ ''کنکری'' اور ''شہر افسوس'' کی کہانیاں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ اول الذکر میں ماضی کی باز آفرینی کا طریقۂ کار حقیقت پسندانہ ہے۔ موخر الذکر میں حال کے انتشار کی تفہیم علامتی اور اسطوری ہے۔ ''بستی'' میں یہ دونوں طریقۂ کار گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ حقیقت پسندانہ اور علامتی طریقہ کار باہم مل کر ایک نئے طریقۂ کار کو جنم نہیں دیتے۔ اگر ایسا ہوتا تو ایک نیا اسلوب پیدا ہوتا جو بیک وقت علامتی اور حقیقت پسندانہ ہوتا یعنی لفظ شئے کا اسم بھی ہوتا اور علامت بھی نئے اسلوب کی یہ وحدت افسانوی مواد کی فنکارانہ دروبست اور وحدت کی ضامن ہوتی۔ ہم ایک ایسے تجربے سے گذرتے جس میں حال کے انتشار میں ماضی کی ماضیت گھلی ملی ہوتی اور دونوں ایک دوسرے کی

کسوٹی بنتے اور یہی کسوٹی علامت اور اسطور کے روپ میں فن پارے کی ساخت اور بافت کا حصہ ہوتی۔ یہ چیز شاعری میں ممکن ہے، افسانہ میں بھی، جو شاعری سے زیادہ قریب ہے لیکن ناول میں اگر غیر ممکن نہیں تو بہت ڈھواریئے اور ایک طویل عرصے پر پھیلی ہوئی ریاضت چاہتی ہے ایسی ریاضت کہ فنکار صرف ایک ناول کی تخلیق کو اپنی زندگی کا حاصل سمجھ بیٹھتا ہے۔ یہاں اہمیت کامیابی اور ناکامی کی نہیں بلکہ تجربہ کی ہوتی ہے۔ یعنی قاری محسوس کرتا ہے کہ فنکار زبان کے ضدی میڈیم اور تتر بتر مواد کی ناصورت پذیری دونوں سے بڑے صبر آزما مرحلہ میں گتھم گتھا ہے۔

انتظار حسین اور قرۃ العین کے ناولوں میں ایسی کوئی کشمکش نظر نہیں آتی۔ جو زبان وہ اپنے افسانوں میں لکھتے آئے تھے وہی زبان اب وہ ناولوں میں لکھ رہے ہیں، بلکہ سچ تو یہ ہے کہ خود آگاہ فنکاری کے سبب زبان اپنی ابتدائی معصومیت، تازگی اور نکھار کھو بیٹھی ہے۔ مواد بھی وہی ہے جو ان کی پچھلی تحریروں میں زیادہ اثر انگیز ڈھنگ سے پیش ہوا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ دونوں ناول ان کے افسانوں اور پچھلی تحریروں کا ملغوبہ ہیں۔ اگر کوئی نئی چیز ہے تو شاعرانہ اسطور سازی جو آتنی شعوری اور بھدی ہے کہ نہ ہوتی تو بہتر تھا۔ ان ناولوں کے مطالعہ سے پتہ نہیں چلتا کہ یہ ناول کسی نئی انسانی صورت حال سے عہدہ برآ ہونے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ یعنی ہمیں یہ محسوس ہو کہ ناول نگار ناول میں کوئی ایسی بات کہنا چاہتا ہے جسے وہ اپنے افسانوں میں بیان نہیں کر پایا، یا جو افسانوں میں بیان تو ہوئی تھی۔ لیکن ناول میں بیان ہو کر اس نے اب زیادہ گہرائی اور گیرائی پیدا کی ہے۔ چنانچہ یہ ناول ناول نگاہ کے ذہنی ارتقار کا کوئی نیا موڑ نہیں ہیں۔

ذہنی ارتقار میں فنکار اور شعور کے ساتھ ساتھ دانشورانہ شعور بھی شامل ہے۔ جہاں تک افسانوی آرٹ اور زبان کے تخلیقی استعمال کا تعلق ہے، عصمت چغتائی قرۃ العین حیدر سے بہتر مصنفہ ہیں۔ لیکن عصمت کا دانشورانہ ارتقار جو اُن کے آرٹ کو ہر منزل پر ایک نئی بصیرت مندانہ تازگی عطا کرتا ترقی پسندی کے ٹرمینس پر آکر ختم ہو گیا۔ ان کا ذہن نشو و نما نہ پا سکا فنکار پر مسیحا غالب آیا اور انسانی مسائل کا دائرہ جو عصمت کے یہاں ویسے بھی

بہت وسیع نہیں تھا ان کے ترقی پسند بننے کے بعد اور بھی محدود ہو گیا۔ عصمت اتنی بات نہ جان سکیں کہ فنکار کے لیے دانشور بننے کا مطلب ایک آئیڈیولوجی پر ایمان لانے سے کہیں زیادہ حوصلہ شکن چیلنج کا حامل ہوتا ہے۔ اقبال، برناڈشا، ایلیٹ، سارتر، جارج ایلیٹ اور آئرس مرڈرک کی طرح فلسفہ کھنگالنا پڑتا ہے۔ بات وہی آتی ہے کہ چوبیس سال کے بعد شاعری کرنی ہو تو تاریخ کا مطالعہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ فنکار کے لیے یہ سب جھنجھٹ کی باتیں ہیں۔ ہرن پر گھاس لادنا اور مجنوں کو گریجویٹ کرانے والا معاملہ ہے۔ اس سے بہتر تو یہی ہے کہ چوبیس سال میں جتنا لکھنا لکھانا ہو الکھ لیا اور پھر پچاس سال کی عمر میں بھی لکھنے کی ضرورت پڑے تو چوبیس سالہ ذہن ہی سے لکھتے رہیں چنانچہ عصمت دوسرے ترقی پسندوں ہی کی مانند اپنی عنفوانِ شباب کی ذہنیت سے بلند نہیں ہو سکیں۔ ان کا چلبلاپن فیض کی غنائیت اور سردار جعفری کی خطابت کی مانند بڑھاپے کا بھی سہارا ہے۔ چھیانوے برس کا بوڑھا برنارڈشا تخیل کی تازہ کاری کے نمونے دکھاتا رہا۔ ہم لوگ کتنی جلدی سوکھ جاتے ہیں۔ وجہ یہی ہے کہ فنکارانہ لگن کو چھوٹی دانشوری پر قربان کر دیتے ہیں اور دانشوری کے تقاضوں کو پورا نہیں کر پاتے۔ بیدی اور منٹو ہی کی مانند عصمت اپنے فن میں ڈوبی رہتی اور ترقی پسند نسخے لکھنے کی بجائے فنکارانہ تخیل کے ذریعہ انسانی تعلقات کے زائیدہ مسائل کا انکشاف کرتی رہتی تو ان کا قلم اتنی جلدی بانجھ نہ ہوتا۔

قرۃ العین حیدر کا دانشورانہ ارتقا رکسی نقطہ پر آکر رکا نہیں، اور انھوں نے اپنی فکر کو کسی آئیڈیولوجی کا اسیر نہیں کیا۔ ان کا ذہن فلسفوں کے فریب کو برابر توڑتا رہا۔ ایک معنی میں تو ان کی تمام تخلیقات فریب شکنی کی ذہنی کیفیت کا بیان ہیں۔ انسانی تماشہ جو اُن کے ناولوں کی رنگ بھومی پر کھیلا جاتا ہے، شروع میں تو بہت ہی معنی خیز نظر آتا ہے لیکن اپنے ختم پر بے معنی انتشار میں بدل جاتا ہے اس مرحلہ پر ناول نگار کے فریب شکستہ ذہن کو کلبیت اور رواقیت کے درمیان انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ قرۃ العین حیدر رواقیت کا انتخاب کرتی ہیں۔ دکھ سکھ آرزومندی اور شکستِ آرزو سے بلند

ہو جاتی ہیں۔ ان کی نظر وقت کی نظر بن جاتی ہے۔ کال درشٹا ناول نگار کالی کے اسطور کا روپ دھارن کرتا ہے۔ وقت تہذیبوں، تمدنوں اور انسانوں کو نگلتا رہتا ہے۔ وقت کے اس ہولناک تناظر میں المیہ اور طربیہ اور انسانی مقدر کی ہر کہانی اپنی اہمیت کھو دیتی ہے۔ ایک رواتی فلسفیانہ حزن کے سوا ناول نگار کے پاس کوئی فکری اور جذباتی سرمایہ نہیں بچتا۔ اس فکری اور جذباتی کیفیت کا بیان قرۃ العین حیدر اپنے مخصوص شاعرانہ اسلوب میں کرتی ہیں۔ ان کا ذہن ناول کے ٹھوس حقائق اور شاعری کی تجریدیت کے بیچ جھولتا رہتا ہے۔ دونوں کو ایک کیمیاوی مرکب میں بدل نہیں پاتا۔ یہی ان کی کمزوری ہے۔ شاعرانہ فلسفہ طرازی نستعلیق اور چوکھی فکر کا ضعیف نعم البدل ہے۔ بالزاک ڈکنس اور جارج ایلیٹ اپنی ناولوں میں اکثر مقامات پر انسان اور زندگی کے متعلق دانشورانہ خیال آرائی کرتے ہیں۔ ان کے خیالات میں بڑی دانشمندانہ گہرائی ہوتی ہے۔ زبان نہایت صاف ستھری اور چوکھی ہوتی ہے، اور اسلوب ناول ہی کے اسلوب کا آہنگ لیے ہوتا ہے اور فلسفہ اور انشائیہ کے اسلوب کا سایہ تک پڑنے نہیں دیتا۔ اور یہ سب کچھ اس قدر رسبھتا سے ہوتا ہے کہ ان کی خیال آرائی نہ تو سخن گسترانہ معلوم ہوتی ہے نہ مرکزی کہانی سے لمحۂ گریز۔ خاطر نشاں رہے کہ اس خیال آرائی کا ان اخلاقی پند و نصائح سے کوئی تعلق نہیں جو ہماری ناولوں میں چاروں طرف بکھرے نظر آتے ہیں۔ ناول نگار ب کی دانشوری اور دانشمندی کی پہچان یہی خیال آرائی ہے۔ قرۃ العین حیدر فکر کو شاعرانہ سریت میں گم کر دیتی ہیں جو میری نظر میں فکر کی دشوار گزار منزلوں سے آسان گزرنے اور شاعرانہ زبان اور نام نہاد اساطیر کے پر فریب پیچوں میں پناہ ڈھونڈنے کا ہمارا پرانا طریقہ ہے۔ ہم سمجھتے ہیں کہ ہر قسم کی شاعرانہ خرافات کو نستعلیق دانشمندانہ خیالات پر فضیلت حاصل ہے۔ مغرب میں ناول کی ترقی کا ایک سبب نشاۃ الثانیہ کی عقلیت پسندی اور بورژوا تمدن کی حقیقت پسندی ہے۔ ہمارا شوق ذہن ابہام، سریت اور اساطیر کے اندھیروں سے باہر نکل نہ سکا۔ عقلیت سے بلند ہونے اور بے عقلی کی باتیں کرنے میں بڑا فرق ہے۔ مغرب میں علامت اور اسطور سازی کا عمل عقلی ڈسپلن حاصل

کر کے اس سے ماورا جانے کا نتیجہ تھا۔ ہم نے علامت اور اسطور سازی کو بے عقلی کا پروانہ سمجھا۔ اگر سوچ نہیں سکتے تو شاعرانہ طریقہ پر سوچو کہ شاعرانہ زبان فکر کے فقدان کی پردہ پوشی کا بہترین ذریعہ ہے۔ یہ رویہ جدید نسل کے تمام افسانہ نگاروں کو تباہ کرنے والا تھا اور اس کی تمام ذمہ داری قرۃ العین حیدر کے پر فریب طرز نگارش پر جاتی ہے خود قرۃ العین حیدر کے آرٹ کا یہ کمزور پہلو ہے اور اسی کمزور پہلو پر نئے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی۔ شاعری کے خبط نے اردو میں کسی چیز کو پنپنے نہیں دیا۔

یہ خواب ناک شاعرانہ اسلوب ہی ہے جس نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو "خیالات" کے ناول یا علم و فضل کے ناول بننے نہیں دیا۔ وہ آلڈس ہکسلے کی طرح علم و فضل کو اپنے افسانوی مواد کا جزو لاینفک نہیں بنا سکیں۔ وجہ یہ ہے کہ ہکسلے کی کلبیت نے سوفٹ ہی کی مانند اس کے ہاتھ میں زہرناک طنز کا ہتھیار دیا تھا جو عالمانہ بیانیہ اور مکالموں کو فکشن کی حدود میں رکھتا ہے اور اسکالرشپ کا تخیلی اور تخلیقی استعمال کرتا ہے۔ دور جدید کے امریکی ناول KINFLICK اور FEAR OF FLYING میں بھی اکاڈیمک اسکالرشپ کے طنزیہ استعمال میں کیسے معنی خیز ابعاد پیدا کیے گئے ہیں۔ جہاں تک تہذیبی فضا بندی کا تعلّق ہے تو مس حیدر کا اسلوب وہاں بھی کوئی تخلیقی کارنامہ انجام نہیں دیتا۔ یعنی بنگال کی تہذیب و تاریخ کا مطالعہ ان کے اسلوب کو کوئی نیا ڈائمنشن عطا نہیں کرتا۔ یہ مطالعہ بھی نمک کی کان میں جا کر نمک ہی بن جاتا ہے حالانکہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ اس مطالعہ کا رنگ و آہنگ پا کر ان کی زبان اور اسلوب ایک نئی تازگی اور تخلیقی جہت کی نشاندہی کرتے۔ تہذیبی فضا اسلوب کو کیسے متاثر کرتی ہے اس کی تازہ ترین مثال جان اپڈائک کا نیا ناول SCOOP ہے۔ افریقہ پر لکھا گیا یہ ناول علاقائی فضا کی تصویر کشی میں افریقی اسلامی تہذیب کے عناصر کا ایسا خلّاقانہ استعمال کرتا ہے کہ اپڈائک کا اسلوب اس کے پچھلے خالص امریکی اسالیب سے ایک نئی جہت کی طرف اڑان کرتا نظر آتا ہے۔ دراصل تہذیبی فضا بندی بھی زبان ہی کا کارنامہ ہے۔ اہمیت جزئیات اور تفصیلات کی اتنی نہیں ہوتی جتنی EVOCATIVE یا حاضراتی الفاظ کے استعمال کی ہوتی ہے۔ بیدی اس

گرے واقف ہیں۔ چند الفاظ کے ذریعہ وہ گجرات، راجستھان اور پنجاب کی پوری تہذیبی
فضا کو افسانہ میں کھینچ لاتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر تہذیبی فضا بندی کا
غیر معمولی ملکہ رکھتی ہیں۔ یہ ان کی امتیازی صفت ہے۔ اُن کے پاس ان الفاظ کی کمی نہیں
جو ایک مخصوص طبقہ، علاقہ یا خاندان کے تہذیبی مظاہر اور تمدنی اشیاء کے اسم اور امیج
ہیں۔ ان کی یہی صفت اُن کے افسانوں کی اہمیت کی ضامن ہے۔ لیکن "آخر شب کے ہم سفر"
میں تہذیبی فضا بندی گو نہایت دلچسپ اور قابل تعریف ہے، لیکن وہ ناول کا فطری
جزو نہیں بن پائی۔ کبھی کبھی تو وہ ناول کے پیکر سے الگ ہو کر انشائیہ کا رنگ اختیار کر لیتی
ہے۔ شعوری کاوش اور محسوس ڈیزائن بہت واضح ہو جاتی ہے۔ علم تخیل کا جزو بننے کی بجائے
مطالعہ کا پروردہ معلوم ہوتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر اتنی سادہ لوح نہیں کہ
اپنا مطالعہ ناول ہی ٹھکانے لگائیں۔ وہ انتخاب کرتی ہیں اور ضروری مواد کا موزوں مقامات
پر تخلیقی استعمال کرتی ہیں اسی لیے وہ اتنا ناگوار معلوم نہیں ہوتا جتنا کہ شاید میری تنقید
سے ظاہر ہو۔ لیکن تہذیبی مواد بہر صورت ناول کی دستاویزیت کا جزو رہتا ہے، آرٹ
کا حصہ نہیں بن پاتا۔ "میرے بھی صنم خانے" اور ان کے افسانوں میں "مقام" کا بیان
تہذیبی فضا کا بیان بھی بنتا ہے۔ وہ ایک کوٹھی اور حویلی کا بیان کرتی ہیں، اور یہ بیان فطری
طور پر ایک تہذیبی فضا کا بیان بن جاتا ہے۔ یہی خصوصیت جوشی اور قاضی عبدالستار
کی ہے۔ اور یہیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ قاضی کا پورا اسلوب رومانی OVER TONES کے
باوجود حقیقت پسندانہ ہے۔ وہ ایک حقیقت پسند فنکار کی طرح چند انسانوں کی کہانی
سناتا ہے۔ اس کی کہانی المیہ ڈرامے کے پلاٹ کی مانند REVERSAL OF FORTUNES
کی دردناکی لیے ہوتی ہے۔ باوجود اس کے کہ قاضی کی کردارنگاری بہت پختہ نہیں، اس کے
کرداروں میں، جیسا کہ فاروقی نے بتایا ہے ایک المیہ بُعد کی نشاندہی بھی کی جا سکتی ہے۔
کہنے کا مطلب یہ کہ قاضی ایک کھرے ناول نگار کے طور پر انسانوں کی کہانیاں سناتا ہے۔
اسی لیے اس کے یہاں فیوڈل سوسائٹی کے گلیمر سے ENCHANTMENT اور
DISENCHANTMENT کا عنصر نہیں ملتا۔ اسی لیے اس کے یہاں یادوں کی بازیافت

کی شعوری کوشش نہیں ملتی جو انتظار حسین کے نوستالجیا کو اکثر و بیشتر خود آگاہ بنا کر اُسے رجعت پسندی کا شکار کر دیتا ہے۔ قاضی کی کہانی فیوڈل سوسائٹی کے عروج و زوال کی کہانی بھی نہیں یعنی عروج و زوال بطور CONTRAST کے پیش نہیں کیے جاتے بلکہ بطور PROCESS کے سامنے آتے ہیں کیونکہ قاضی عروج ہی میں انحطاط کی دیمک کی سرسراہٹ کو دیکھتا ہے۔ دراصل حقیقت پسند تکنک اسے ایسا دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ قاضی جیتی جاگتی تصویروں کے ذریعہ پوری کہانی بیان کرتا ہے اور بڑی حد تک اپنی ذات کو کہانی سے دور رکھتا ہے۔

قاضی کے برعکس مس حیدر فیوڈل سوسائٹی کے گلیمر کا واشگاف طور پر شکار ہوتی ہیں اور اسی لیے وہ رومانیت اور نوستالجیا سے بلند نہیں ہو پاتیں۔ چنانچہ اس ناول میں تہذیبی فضا بندی شعوری بھی ہے اور رومانی بھی۔ یہ تو حقیقت ہے کہ وہ اتنی فطری اور بے ساختہ نہیں ہو سکتی تھی جتنی کہ یوپی کے گھرانوں کی تہذیب جن سے مس حیدر کا رشتہ قریبی تھا۔ بنگال کی تہذیب کی پیش کش STUDIED ہے اس میں تہذیبی مظاہر کو دکھا کر قاری کو ضیافت طبع کرنے کا عیب بھی پیدا ہو گیا ہے۔ مثلاً ارجمند منزل کے پائیں باغ میں مورتیوں والے تخت، شادی کے کپڑے تیار کرتی ہوئی لڑکیوں اور ناچتی گاتی خادماؤں کا بیان سحر البیان کی یاد تازہ کرتا ہے اور الف لیلوی فضا پیدا کرنے کی ناکام کوشش۔ قاضی ایسی لجلجی رومانیت کا کبھی شکار نہیں ہوتا۔ شعوری تہذیبی فضا بندی کی یہی مصیبت ہے کہ طور طریقوں اور رسوم و رواج کا بیان کہانی اور کردار کے تقاضوں کے تحت نہیں ہوتا بلکہ کہانی کار کے تہذیبی مظاہر کے نمائش کے جذبہ کے تحت ہوتا ہے۔ ایسے اکثر مظاہر ناول میں محض سجاوٹ کا کام کرتے ہیں، سٹیج کا ایسا سین، جس کا ڈرامے سے کوئی رشتہ نہیں۔

یہی کیفیت بنگالی اور غیر بنگالی شاعروں کی بہت سی نظموں، اشعار اور لوک گیتوں کی ہے۔ اُن سے ناول کی تہذیبی چھتنار گھنی بنتی ہے لیکن وہ بہت اثر انگیز ثابت نہیں ہوتے۔ اتنے خون خرابے میں نذر الاسلام کا نوشیابانہ توڑ دو پھوڑ دو والا دھوم دھڑاکا تو

بہت ہی ناگوار معلوم ہوتا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ پورا ناول آرٹ کے اس CONTROLLING PASSION سے محروم ہے جو فن پارے کی سخت گیر تنظیم کے ذریعہ ان تمام عناصر کو باہر رکھتا ہے جو اسے فنی کل بنانے میں معاون ثابت نہیں ہوتے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر ناول نگار سے زیادہ رومان نگار اور داستان طراز ہیں۔ ان کا ذہن ناول نگاری کے ڈسپلن کو قبول نہیں کرتا۔ بظاہر تو ان کے یہاں ناول کا ڈھانچہ خاصا کسا ہوا نظر آتا ہے۔ پلاٹ اور ذیلی پلاٹ بھی ہوتے ہیں۔ کرداروں کی بھی ریل پیل ہے۔ واقعہ نگاری، پس منظر اور مکالمے بھی ہیں لیکن ان سب کی طرف ان کا رویہ ناول نگار کا نہیں، جدید طرز کے رومان نویس کا ہے۔ اوّل تو یہ کہ ان کا دائرۂ عمل بہت محدود ہے۔ ایک ہی طبقہ کے ایک ہی جیسے کرداروں کے ایک ہی جیسے تعلقات کا بیان ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مس حیدر کے یہاں کردار نگاری سوانحی تکنک کا زیادہ استعمال کرتی ہے اور کہانی مختلف کرداروں کی سوانحی تاریخ کے مواد سے ترکیب پاتی ہے۔ یہ وہی طریقہ ہے جو فیشن ایبل عورتیں شام کی چائے پر اپنے شناساؤں یا سوشیل اسکنڈل پر گپ بازی کے لیے استعمال کرتی ہیں۔ بے شمار لوگوں کا ذکر ہوتا ہے اور ان کے آپس کے تعلقات سے بے شمار کہانیوں کے تانے بانے خود بخود بنتے چلے جاتے ہیں۔ نہ تو ان کرداروں میں کوئی گہرائی ہوتی ہے نہ ان کے باہمی تعلقات میں کوئی اخلاقی اور نفسیاتی معنویت۔ بس جوڑ توڑ کی حیرت ناکیاں ہوتی ہیں جو بالآخر ہر گپ بازی اور سکنڈل مونگرنگ کی طرح تھکا دیتی ہیں۔ یہ قدرت کا کیا ستم ظریف کھیل ہے کہ مس حیدر کا آرٹ اس طبقہ کے آرٹ دشمن سوشیل گاسپ طریقۂ کار کے اثرات سے بچ نہ سکا جس کی عکاسی کا آغاز انھوں نے کالج گرل کے FASCINATION کے تحت عنفوان شباب میں کیا اور وقت گزرنے کے ساتھ گو ان کا نقطۂ نظر زیادہ تنقیدی بنا لیکن ان کے فنکارانہ طریقۂ کار میں کوئی اہم تبدیلی نمایاں نہیں ہوئی۔ کردار نگاری بھی ابھی سوانحی ہے۔ رومانوں کا ہیرو وِٹنگ انداز لیے ہوتے ہے۔ کردار ہی ابلق گھوڑوں کے شہ سواروں کی صورت میں سامنے آتے ہیں اور مہم سازی

کرتے ہیں ۔ اس ناول میں مہم سازی برطانوی سامراج کے خلاف دہشت پسندی کا
روپ دھارن کرتی ہے ۔ مس حیدر کرداروں کے اندرون میں کبھی نہیں جھانکتیں اُن کے
عمل کا بیان کرتی ہیں ۔ وہ یہ نہیں بتاتیں کہ بم پھینکنے کی رات کردار کے ذہن پر کیا بیتی ہے
وہ صرف اس کی حرکات و سکنات پر نظر رکھتی ہیں ۔ یہ طریقہ کار سنسنی خیز ناول نگاری کا
ہے جس طرح سراغ رسانی کے قصّوں میں قتل پر کوئی روتا نہیں ، اسی طرح سنسنی خیز ناول
میں TOUGH GUYS کے اندرون میں کوئی جھانکتا نہیں ۔ ایسا کرنا ناول کی SPIRIT
کے خلاف ہے ۔ لیکن سنسنی خیزی اور مہم جوئی کا بیان مس حیدر کے بس کا روگ نہیں ۔ وہ
ڈرائنگ روم اور کلب اور گھریلو سرگرمیوں کے علاوہ کسی اور نوع کی واقعہ نگاری پر
قادر نہیں ۔ جنگ ، فساد ، مہاجرین کے قافلے ، شہروں اور بستیوں کی تباہی تو خیر بہت
بڑی بات ہے ، اور اپنے بیان کے لیے ٹالسٹائی ، ستاں دال ، اور ڈکنس کا رزمیہ تخیل چاہتی
ہے اور اردو فکشن میں اس تخیل کی تھوڑی بہت کارفرمائی بیدی ، منٹو اور غلام عباس
میں نظر آتی ہے ۔ مس حیدر کے یہاں تو سڑکوں ، بازاروں ، چوراہوں اور چوپالوں کے مرقعے
بھی نہیں ملتے ، یہ کتنے تعجّب کی بات ہے کہ تہذیبی فضا بندی کے باوجود ان کے یہاں
کوئی گاؤں اور کوئی شہر اس طرح جاگتا ہوا نہیں ملتا جس طرح مثلاً بیدی کے یہاں پنجاب
کا گاؤں یا منٹو کے یہاں بمبئی اور امرتسر ، اس کا مطلب یہ نہیں کہ مس حیدر کے یہاں منظر
نگاری نہیں ہے ، ہے اور بہت شاندار ڈھنگ کی ہے ۔ لیکن اس کا دائرہ بہت محدود ہے ،
کمی کا احساس اس وقت ہوتا ہے جب وہ اپنے مخصوص دائرہ سے باہر نکلتی ہیں ۔ کوٹھی ،
کلب اور سول لائینز میں ان کے جوہر کھلتے ہیں ۔ سڑکوں بازاروں اور شہروں میں وہ
بے چینی محسوس کرتی ہیں ۔ چنانچہ پولیس سے جھڑپ ، فساد اور ہنگاموں کا بیان ان سے
نہیں ہو پاتا ۔ ایسے موقعوں پر وہ صحافتی بیانیہ کا سہارا لیتی ہیں ۔ پولیس چوکی پر حملہ کرنے
کے واقعہ کو چند سطروں میں لبطور خبر کے بیان کر دیتی ہیں ۔ یہ فنکارانہ عجز ہے ۔ ہنرمندی کا
تقاضا یہ تھا کہ ناول کے فارم سے ان تمام عناصر کو دور رکھا جائے جن سے فنکار کا تخیل عہدہ برآ
نہیں ہو سکتا ۔

یہی فنکارانہ عجز کردار نگاری میں بھی نظر آتا ہے۔ اوّل تو انھوں نے کردار ایسے لیے
ہیں جو مختلف تہذیبوں اور سیاسی رجحانات کے نمائندہ ہیں۔ یہ کوئی بری بات نہیں کہ
ناول کے زیادہ تر ذیلی یا ثانوی کرداروں کا سپاٹ، یا TYPICAL ہونا ناگزیر ہے۔
ناول میں صرف مرکزی کردار ہی گول اور منفرد ہوتے ہیں، لیکن مس حیدر کے یہاں ایک
بھی منفرد کردار نظر نہیں آتا۔ ہر کردار کسی رویّے کا نمائندہ ہے۔ مثالی کرداروں کی اس بھرمار
کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ پوری ناول کا آہنگ تمثیلی بن گیا ہے۔ تمثیل حقیقت کا آئینہ نہیں بلکہ
مصنّف کے ذہن کا عکس ہوتا ہے۔ حقیقت پسند ناول کا اگلا قدم علامت پسندی کی
طرف ہوتا ہے۔ تمثیل کی طرف رجعت تو ناول کے فن کا انحطاط ہے۔ پھر مس حیدر کے لگ
بھگ سبھی کرداروں میں ایسی تبدیلیاں آتی ہیں جو فنّی اور نفسیاتی دونوں اعتبار سے
ناگوار ہیں۔ فنّی اعتبار سے تو اس لیے کہ سپاٹ اور نمائندہ کردار کا وصف ہی یہی ہے کہ
وہ جیسا ہے آخر تک ویسا ہی رہے۔ ڈرامہ اور ناول کے تمام نمائندہ کردار اسی
اصول کے پابند رہتے ہیں۔ اس اصول کی خلاف ورزی فنکارانہ سقم ہے لیکن مس حیدر
بھی کیا کرتیں کہ ان کے تمام مرکزی کردار بھی شروع سے مثالی تھے بہر حال وہ تبدیلیوں
سے گزرتے ہیں۔ چونکہ کرداروں میں انفرادیت نہیں اس سبب سے ان تبدیلیوں کی
کوئی نفسیاتی وجوہات بھی نہیں۔ تبدیلی کا سبب اتفاقات ہیں، اور اتفاقات خارجی قوتوں
یعنی کہانی کے واقعات، یعنی پلاٹ کے زائیدہ ہوتے ہیں۔ روزی دہشت پسندوں کے
ساتھ پولیس پر حملہ کرتی ہے۔ زخمی ہو کر اسپتال جاتی ہے۔ وہاں اسے کوئی لکھپتی مل جاتا
ہے اس سے شادی کر کے وہ بدل جاتی ہے۔ پرنخوت نمائشی عورت بن جاتی ہے۔ لگ
بھگ سبھی کردار ایسی تبدیلیوں سے گذرتے ہیں۔ مس حیدر کردار نگاری کو پلاٹ پر
قربان کرتی ہیں اور ناول نگار کی سطح سے گر کر کہانی کار کی سطح پر آجاتی ہیں جو دوسرے
درجہ کے فنکاروں کی پناہ گاہ ہے۔

یہیں پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا واقعی مس حیدر نے چشمۂ شعور کی تکنیک کا صحیح

استعمال کیا ہے؟ یہ تکنک نفسیاتی دروں بینی کا بہترین ذریعہ ہے، لیکن جیسا کہ میں پہلے کہہ چکا ہوں مس حیدر کرداروں کے اندرون میں نہیں جھانکتیں۔ جب ایسے مواقع آتے ہیں تو پھر وہ آپ بیتی کا سہارا لیتی ہیں۔ یعنی جو کچھ بیت گیا ہے اس کا بیان کرتی ہیں، جو کچھ بیت رہا ہے اس کا نہیں۔ اور دونوں میں بہت فرق ہے۔ بڑی سے بڑی بپتا بھی وقت گذرنے کے بعد ایک دلچسپ گفتگو بن جاتی ہے۔ اسی لیے بڑے ناول نگار کی نظر کردار پر جو کچھ بیت رہی ہے اس کے نازک سے نازک پہلو پر رہتی ہے۔ کیونکہ جذباتی فشار کے شدید ترین لمحوں ہی میں کردار چند اہم فیصلے کرتا ہے۔ یہی وہ اندرونی تبدیلی ہے جس سے گذر کر کردار نشو و نما پاتا ہے۔ یہیں پر اس کی انفرادیت اپنا لوہا منواتی ہے۔ قاری جانتا ہے کہ کردار جو کچھ بنا وہ کیوں اور کیسے بنا؟ کون سے جہنم زار میں وہ خاک ہوا یا کندن بنا۔ یہ کام بیدی اور منٹو نے مختصر افسانہ کے کینواس پر کیا ہے جوان کے جینئس کی نشانی ہے۔ مس حیدر سے یہ کام طول وطویل ناولوں میں نہیں ہوسکا۔ وجہ یہ ہے کہ ان کا فنی شعور ہی ناقص ہے۔ وہ اتنی سی بات نہ جان سکیں کہ کردار جب آپ بیتی اور اعترافات کے ذریعہ اپنی اندرونی کشمکش کا بیان کرے گا تو اس کا RATIONALIZATION سے بچنا مشکل ہوگا۔ کال ورشتا کی نظر کا کیا فائدہ جب کہ ناول نگار کا ہمہ بیں نقطہ نظر اپنا ابتدائی اور بنیادی فرض بھی پورا نہیں کرتا اور ظاہر و باطن اور حقیقت اور دکھاوے کے فرق کو بھی تجزیاتی عمل سے نہیں گذارتا۔

مس حیدر یہ تو دکھاتی ہیں کہ کھرا کھوٹا ثابت ہوا۔ لیکن یہ دیکھ نہیں سکتیں کہ کھرے میں کھوٹ کے عناصر شروع سے موجود ہوتے ہیں۔ وہ ڈھال کی دو رُخ دیکھتی ہیں حالانکہ اچھا کردار ہیرے کی طرح پہلو دار ہوتا ہے۔ وہ شروع ہی سے ہماری دلچسپی کا مرکز ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنی شخصیت کے مختلف اور متنوع پہلوؤں کو آہستہ آہستہ بے نقاب کرتا جاتا ہے اور خارجی اور داخلی کشمکش سے گزر کر جذباتی بحرانوں میں گھر کر، اسے رد اور اسے قبول کرکے، چند باتی فیصلوں کے نتائج بھگت کر، اخلاقی فیصلوں کی ذمہ داری قبول کرکے، ہر نئی صورت حال میں نئے طرزِ عمل کے انتخاب کی کڑی آزمائش سے گذر کر، وہ پیچیدہ اور

پہلودار شخصیت اختیار کرتا جاتا ہے۔ مس حیدر کا کوئی بھی کردار اس کسوٹی پر پورا نہیں اترتا وجہ یہ ہے کہ وہ کرداروں کو CONCIEVE ہی غلط طریقہ پر کرتی ہیں۔ قاضی عبدالستار کی کردار نگاری کے چند کمزور پہلو ہیں لیکن قاضی کے کرداروں کے CONCEPTION میں ہی ایک ٹریجک ڈائمنشن موجود ہوتا ہے۔ مس حیدر کے گلیمر بھی ہیرو اس سے محروم ہوتے ہیں۔ در اصل مس حیدر اپنے ہینڈسم لڑکوں اور اپنی خوبصورت لڑکیوں کی طرف جو کشش محسوس کرتی ہیں ناول کا قاری محسوس نہیں کرتا۔ یعنی مس حیدر قاری کو قائل کرنے کے بجائے اس سے تقاضا کرتی ہیں۔ کردار کے متعلق ایسا ضروری مواد فراہم نہیں کر پاتیں کہ قاری ان کی شخصیت میں دلچسپی لے، صرف اپنی ذاتی پسند، اپنی آہ اور واہ، زبان کی "ہائے اللہ" والی کیفیت کے زور پر وہ سمجھتی ہیں کہ قاری بھی انہی کی طرح بے انتہا مرعوب ہوگا۔ یہ کچھ نہ دے کر بہت کچھ مانگنا ہے اور ایسی زبردستی آرٹ کی دشمن ہے۔

کردار آتے جاتے رہتے ہیں، ملتے جلتے رہتے ہیں، ایک دوسرے سے تعلقات بھی قائم کرتے ہیں، لڑتے جھگڑتے اور بچھڑتے بھی ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ ایک تیز رفتار فلم کی مانند ہوتا ہے۔ گہرائی اور گیرائی کہیں پیدا نہیں ہو پاتی۔ ناول نگار اور کردار سب عجلت میں ہیں کیونکہ کم صفحات میں وقت کے طویل سفر کو طے کرنا ہے جو دوسری جنگ عظیم کے آغاز سے بنگلہ دیش کے وجود میں آنے تک پھیلا ہوا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا ہے کہ مس حیدر وہ فضا تعمیر نہیں کر پائیں جس میں ناول نگار کرداروں کو اور کردار ایک دوسرے کو اور خود کو سمجھ پائیں THINGS HAPPEN TO THEM واقعات ان کی زندگی میں رونما ہوئے ہیں، لیکن شخصی اور تاریخی واقعات کی کوئی اہمیت نہیں تا وقتیکہ وہ کردار کی تفہیم کے لیے معنی خیز ثابت نہ ہوں۔ ایسے معنی خیز واقعات کی ایجاد ہی تخلیقی تخیل کی پہچان ہے۔ ایسے واقعات کا شدید فقدان مس حیدر کے تخیل کی تخلیقی طاقت کو مشتبہ بناتا ہے اور اس خیال کو تقویت دیتا ہے کہ بنیادی طور پر وہ سوشیل گاسپ رائٹر ہیں جن کے اسلوب کی شوخی و طراری، غنائیت اور شاعری اس کے صحافتی کردار کا مہین نقاب ہے۔ ان کی ناولٹ "چائے کا باغ" میں شوہروں اور مردوں کو بدلنے والی راحت کاشانی کی پوری کہانی زرینہ بیان کرتی ہے جو کافی پیتی، شال کو ادھر ادھر

اپنے گرد لپیٹتی، گلا صاف کرتی، فسانۂ عجائب کی زبان میں داستان طرازی کرتی جاتی ہے۔ قاری بگڑ بڑا جاتا ہے کہ راحت کاشانی کب کہاں کس کے ساتھ کیوں تھی۔ اور خاطر نشان رہے کہ سماجی سکنڈل اسی وقت دلچسپ معلوم ہوتے ہیں، جب آدمی افراد قصہ و جانتا ہو۔ زرینہ کی طول وطویل تقریر اس مفروضہ پر قائم ہے کہ جنھیں وہ جانتی ہے انھیں ہم بھی جانتے ہیں اور اگر نہیں جانتے تو ایک دو تعارفی اشارے کافی ثابت ہوں گے یہ پورا طریقۂ کار قصہ گوئی اور کردار نگاری کے فنی اصولوں کے خلاف ہے۔ آخری نصف حصہ میں کرداروں کی باہمی گفتگو کے ذریعہ، خطوط کے ذریعہ، ڈائری کے ذریعہ دوسرے کرداروں کی خیر و عافیت یا آفات و تلافیٔ مافات کی خبر رسانی کی گئی ہے۔ ان ذریعوں سے لوگوں کی حرکات و سکنات اور اعمال کا پتہ چلتا ہے، لیکن کردار ابھر کر سامنے نہیں آتے، کیونکہ ان ذریعوں میں نفسیاتی تجزیہ کی گنجائش نہیں ہوتی، نہ ہی اس صورتِ حال کو بیان کرنے کی استعداد ہوتی ہے جو کردار کے جذباتی رویّہ اور اس کے اعمال کا تعین کرتی ہے۔ یہ سب خرابیاں ناول کی تکنک پر عبور نہ ہونے کا نتیجہ ہیں۔ اس سے ناول میں بڑی بدسلیقگی بھی پیدا ہوتی ہے۔ اس کی بدترین مثال ناول میں اوما دیوی کے سامنے ریحان الدین احمد کا اپنی پچھلی سرگذشت کو بیان کرنے کا واقعہ ہے۔ ریحان الدین اور اوما دیوی دونوں انڈر گراؤنڈ انقلابی تحریک سے وابستہ اوپری طبقہ کے لوگ ہیں۔ یہ دونوں یہ خبر سن کر بھونچکے رہ جاتے ہیں کہ کل کے دہشت پسند ہنگامے میں ان کے دو ساتھی مارے گئے ہیں۔ چند ہی لمحوں بعد وہ اس ہنگامے کو اور اپنے مرے ہوئے ساتھیوں کو آپس کی اس طویل گفتگو میں بھول جاتے ہیں جس میں ریحان الدین احمد اپنی سوانح حیات بیان کرتے ہیں (کیا مس حیدر سے یہ ممکن نہیں تھا کہ مرے ہوئے ساتھیوں کے غم میں ان دونوں کو دو منٹ خاموش رکھتیں: ــــ کائنات کا غم، وقت کی سفّاکی، زندگی کی بے معنویت کا بیان تو ان کے دائیں ہاتھوں کا کھیل ہے، یہ کھیل یہاں زیادہ برمحل تھا۔ اس سے ڈرامائی تاثر پیدا ہوتا اور اوما دیوی اور ریحان الدین احمد جو اپنے مرے ہوئے ساتھیوں کو دو ہی لمحوں میں فراموش کر گئے، کم از کم اس سنگ دلی اور کمینہ پن سے بچ جاتے جو ان کے کردار کا جزو نہیں بلکہ

ناول نگار کے بے ڈھنگے پن اور خام تکنک کی زائیدہ ہے۔ فارم اور تکنک درست نہ ہو تو کردار اور مواد سب کچھ غارت ہوتا ہے۔ "سیتا ہرن" میں بھی سیتا پر ایک پہاڑ ٹوٹ پڑا ہے۔ سیتا کے شوہر اور اس کے بیٹے راہل کے باپ جمیل نے امریکہ میں دوسری شادی کرلی ہے اور یہ خبر جمیل کی بہن بلقیس سیتا کو فون پر سناتی ہے۔ پھر شام کو ڈرامنگ کلب میں مدرار الکشش کی ریہرسل ہو رہی ہے۔ محض سوفسطائیت کے تحت اس ریہرسل میں بلقیس کو اتنا آرٹی طریقہ پر مشغول پایا گیا ہے کہ گویا ستیا کی مصیبت کا کوئی وجود ہی نہیں۔ یعنی یہ حادثہ ہوا ہی نہیں۔ یہ بے دردی پھر بلقیس کے کردار کا جزو نہیں، لیکن ناول نگار کی کوتاہی کی پیدا کردہ ہے۔ تھیٹر کی آرٹی فضا میں وہ ایسی گم ہوئیں کہ سیتا کی زندگی کے سب سے اہم واقعہ کی طرف سے بے پروا ہوگئیں۔ سیتا کی تنہائی کو ڈرامائی طور پر پیش کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ بلقیس کا کردار مصنوعی بن گیا۔ بلقیس کا ناٹک میں انہماک قاری کے ذہن پر یہ اثر چھوڑتا ہے کہ آرٹ میں وہ اس قدر مشغول ہے کہ زندہ لوگوں کے ڈرامے کی طرف وہ بے اعتنا ہوگئی ہے۔ یہ صورتحال ایسی پیچیدہ بھی نہیں تھی کہ اس سے عہدہ برآ نہ ہوا جا سکے۔ لیکن مس حیدر انسانی ڈرامے کو ڈرامائی ریہرسل پر قربان کرتی ہیں۔ ممکن ہے آپ کہیں کہ بلقیس اور سیتا کی ملاقات جذباتی اور مس حیدر جذباتیت سے گریز کرنا چاہتی تھیں تو پہلی بات تو یہ کہ مس حیدر کی سب سے بڑی کمزوری ان کی جذباتیت ہی ہے۔ وہ کرشن چندر اور عصمت چغتائی سے بھی زیادہ جذباتی واقع ہوئی ہیں، اور دوسری بات یہ ہے کہ بلقیس اور سیتا کا اس سانحہ سے متعلق انسانی سطح پر بات چیت کرنا اگر جذباتی بنتا تو بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا کہ عورت کی ازلی مظلومیت پر آنسو بہانا اتنا برا نہیں جتنا کہ اس کی طرف ایک غیر جذباتی ڈرامائی پوز اختیار کرنا۔

اور یہاں پر میں مس حیدر کے آرٹ کے کمزور ترین پہلو پر انگلی رکھنا چاہتا ہوں۔ مس حیدر کا پورا النانوی مواد ایسا ہے کہ انہیں ROMNICISE, DRAMATIZE, SENTIMENALIZE کیے بغیر چارہ نہیں۔ اوپری طبقہ کے گلیم کو وہ رومانی بناتی ہیں۔ اس طبقہ کے افراد کی زندگی میں کوئی ڈراما نہیں ہے لہٰذا ان کے سیدھے سادے

اور معمولی اعمال کو DRAMATIZE کیے بغیر دلچسپ بنانا ممکن نہیں۔ چونکہ اس طبقہ کے افراد کا ان کا تصور نہ تو حقیقت پسندانہ ہے، نہ المیہ نہ طربیہ، لہٰذا اس کے سکھ میں نہ طربیہ کا عنصر ہے، نہ دکھ میں المیہ کا، نہ آپس کے تعلقات میں جذباتی کشیدگی، رنجش، تناؤ ٹکراؤ، بغاوت، شدید محبت اور شدید نفرت کی پیدا کردہ وہ صورتحال جو حقیقت پسندانہ اسلوب سے اظہار بیان کے نت نئے اور متنوع سانچوں کا مطالبہ کرتی ہے۔ لہٰذا جذباتیت سے کام لینا پڑتا ہے۔ غریب اور متوسط طبقہ کے لوگوں کی طرف، غریب اور دین دار عورتوں اور مردوں کی طرف بھی اسی جذباتیت سے کام لیا جاتا ہے۔ یہ وہ معائب ہیں جو کسی بھی فن پارے کو پنپنے نہیں دیتے۔

اوّل تو یہ کہ ناول زنانہ کرداروں سے بھرا ہوا ہے۔ ریحان الدین احمد کے ساتھ کوئی مرد نہیں، وہ خوبصورت عورتوں میں گھرے ہوئے ہیں اور ناول ان عورتوں ہی کی کہانی بنتا ہے۔ چونکہ یہ کہانی بھی آدرشوں اور رشتوں کے ٹوٹنے اور من پسند آدرشوں اور شوہروں کو نہ پانے، لہٰذا سماج اور شوہر سے نبھاؤ کرنے، گویا قدروں اور جذبات کے بغیر جینے، یعنی بالآخر سماج اور شوہر سے ایک غیر اطمینان بخش اور کھوکھلی مفاہمت کی کہانی بن جاتی ہے، اس لیے سماجی ہولناکیاں، فساد، جنگ، تشدد بھی تاریخ کے اوراق میں جگہ پاتے ہیں، کرداروں کی زندگی کے بھیانک تجربات نہیں بن پاتے۔ یعنی یہ محسوس نہیں ہوتا کہ ایک بھری پُری زندگی، ایک پہلودار کردار، ایک شہر آرزو سیاسی بھونچال سے تباہ و برباد ہوا۔ چنانچہ بنگلہ دیش کے مکتی آندولن میں نواب قمر الزماں کے پورے خاندان کا بے دردانہ قتل، یا ایسے ہی دوسرے واقعات پلاٹ کا حصہ بنتے ہیں کردار کا نہیں۔ فرد کی موت کا المیہ مرگ انبوہ میں گم ہو جاتا ہے۔ واقعہ اپنی ہولناکی کھو بیٹھتا ہے۔ مس حیدر یہ نہیں جانتیں کہ ہولناکی کا بیان کردار کے توسط ہی سے ہوتا ہے افسانہ نگار کے زورِ قلم کے ذریعے نہیں، کہ زورِ قلم ہولناکی کی فضا بندی میں صرف ہوگا۔ جیسا کہ ہوا ہے اور شاعری اور خطابت سے وہ اثر پیدا نہیں کیا جا سکتا جو بھرے پرے انسان کو بے محابا تشدد کے ہاتھوں غارت ہوتے ہوئے دکھانے سے پیدا ہوتا ہے۔ بھرے پُرے انسان کا قتل ہی ہولناکی کے بیان میں قساوت اور

بے رحمانہ خونریزی کے عنصر کو جو آرٹ کی جمالیات کا دشمن ہے اور جس سے افسانہ قتل کی نہیں قصابی کی کہانی بنتا ہے، فن کے دائرے سے باہر رکھتا ہے۔ ہولناکی کردار کی آنکھ میں اور قساوت خارجی واقعہ میں ہوتی ہے۔ اگر کردار جاندار نہیں، پرچھائیں ہے تو ہولناک واقعہ کا بیان محض قساوت کا بیان بن جانا ناگزیر ہے وہ افسانے جن میں فسادات کی خونریزی کا خونچکا بیان ہے ان میں کردار محض نام اور پرچھائیاں ہیں۔ فسادات پر سب سے ہولناک افسانہ منٹو کا "گورمکھ سنگھ کی وصیت" ہے جس میں تمام افسانہ میں خون کا ایک قطرہ نہیں ٹپکتا اور جب قاتلوں کی سفاک ٹولی گھر کے دروازے کے قریب پہنچتی ہے تو افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ یہ آرٹ ہے تخیل کا اعجاز ہے۔ آرٹ جب عظیم اور مکمل ہوتا ہے تبھی زندگی کے اسرار بے نقاب کرتا ہے۔ معمولی آرٹ معمولی باتیں ہی بیان کرتا ہے۔ اسی لیے آرٹ کی آخری کسوٹی فنی ہی ہوتی ہے کہ اعلیٰ ترین فن پارہ ہی عمیق ترین اسرار حیات کے انکشاف کی استعداد رکھتا ہے اور زندگی اور ادب کی مکتبی تنقید کی پیدا کردہ ثنویت کو وحدت میں بدلتا ہے۔ مس حیدر نے گوشت پوست کے کردار تخلیق کیے ہوتے تو ان سے خون کبھی ٹپکتا۔ پرچھائیوں کی موت محض خبر ہے۔ چنانچہ پھر "بیانیہ" گفتگو اور رپورتاژ میں بدلتا ہے۔ واقعہ کا بیان واقعہ گذرنے کے بعد دوسروں کی زبانی ہوتا ہے۔ اب ناول نگار کے پاس سوائے اس کے اور کیا رہ جاتا ہے کہ دیپالی سرکار کے رد عمل کو شاعرانہ اور المناک فضابندی کے ذریعہ پیش کرے۔ نواب قمر الزماں کا خاندان جس ہولناکی سے گذرا ہے اس کا بیان تمام سیاسی صورتِ حال کے خلاف ایک زبردست الزام بن سکتا تھا۔ خون میں لتھڑی انسانیت کا اندھی سیاست کے خلاف آخری احتجاج۔ کردار کی تعمیر ایک شہر آرزو کی تعمیر ہے اور اس کی تاراجی کا منظر ایک شہر کی تباہی جتنا ہی ہولناک ہے مس حیدر نے اس تاراجی کا منظر نامہ نہیں لکھا۔ واقعات سننے کے بعد دیپالی سرکار کے دل کی ویرانی اس منظر نامہ کی نعم البدل نہیں بن سکتی۔ کیونکہ ایک فرد کے المیہ کو دوسرے فرد کی ٹھنڈی سانسوں کے ذریعہ نہیں بلکہ المیہ صورت حال کی تمام پنہائیوں کو سمیٹ کر ہی بیان کیا جا سکتا ہے۔

اگر مس حیدر کسی ایک گھر اور ایک کردار کو مرکز میں رکھتیں اور اسے گردوپیش کی تیزی سے اور بھیانک طور پر بدلتی سیاسی اور سماجی زندگی کا نشانہ اور پیمانہ بناتیں تو کردار، کہانی اور واقعات میں زیادہ گہرائی اور پہلوداری پیدا ہوتی۔ خاندانی کرانکل کی تکنک شاید زیادہ معاون ثابت ہوتی۔ ہاؤسنگ سوسائٹی اسی لیے ان کی نہایت ہی شاندار کہانی ہے کہ یہ ایک خاندان کی کہانی کو مختلف نسلوں کے کرداروں کے ذریعے بیان کرتی ہے۔ "آخرِ شب کے ہم سفر" میں مختلف گھرانوں سے آئے ہوئے مختلف کرداروں اور پھر ان کے بچوں کے بچوں کو وہ سنبھال نہیں پائیں۔ بہت سے کردار ناول کے نصف کے بعد اپنی اہمیت کھو دیتے ہیں۔ خود ناول نگار کی دلچسپی ان میں کم ہو جاتی ہے اور نئے کردار اور ان کے تجربات اس کی دلچسپی کا مرکز بنتے ہیں۔ نصف کے بعد ریحان الدین احمد روزی اور ماد یوی کی جگہ یاسمین اور دوسرے کردار لے لیتے ہیں۔ وقت کے اس چکر میں انہیں بہت سوں کو موت کے گھاٹ اتارنا پڑتا ہے اور بہت سے نئے کرداروں کو جنم دینا پڑتا ہے۔ ناول نگار اب وقت، خدا اور کالی کا رول ادا کرتا ہے۔ اتنے سب جوان بوڑھے ہوئے، بوڑھے بیماری یا فساد میں مر گئے۔ نئی نسل پیدا ہوئی۔ ملک تقسیم ہوئے۔ تہذیبیں فنا ہوئیں، زمانہ بدلا، ڈھاکہ، کلکتہ، لندن، ماسکو، نیویارک اور ٹری نیڈاڈ کی سرحدیں سمٹیں۔ ڈھاکہ کے ایک اعلیٰ مذہبی خاندان کی لڑکی رقاصہ بنی، ایک انگریز سے شادی کی جو GAY ثابت ہوا۔ اس کی لڑکی امریکہ میں پلے بائے کے صفحات پر اپنی برہنگی کے ساتھ چمکی۔ سندربن کے رومانس میں ریحان الدین احمد دیپالی سرکار کا بوسہ تک نہیں لیتے۔ اور ناول کے آخر میں تو گے کلب، لزبین کلب اور ڈرگ کا سماج پیدا ہو جاتا ہے۔ سوال یہ تھا کہ ناول نگار وقت اور تمدن کے اس بہاؤ کو کیسے سمیٹے اور کونسا نقطۂ نظر اپنائے کوئی اخلاقی پیمانہ اب کام کا نہیں رہا۔ انسانی تماشہ کا ایک جزو بن کر بھی اس تماشہ کو دیکھا نہیں جا سکتا۔ زمان و مکان اور اخلاقیات و سیاسیات سے بلند ہو کر اس انسانی المیہ طربیہ کو ایک کال درشٹا کی نظر ہی سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اسی سبب سے مس حیدر کالی کے اسطور کا سہارا لیتی ہیں۔ ایلیٹ کی بات یہاں کتنی صحیح معلوم ہوتی ہے کہ وہ انتشار

جس سے جدید دور عبارت ہے، اس کی تفسیر اسطور ہی سے ممکن ہے۔ اتنے سب واقعات
اور بکھرے ہوئے مواد کو حقیقت پسند تکنک سے سنبھالنے میں یہ خدشہ تھا کہ ناول ٹرولوپ
کے ناولوں کی مانند متعدد طبقات کی زندگی کی دستاویز بن جاتا جس کی جدید شکل ٹیلی ویژن
سوپ اپیرا ہے۔ واقعات کی کثرت تو ہوتی لیکن کوئی مرکزی تھیم ابھر کر سامنے نہ آتی۔ ناول
میں مرکزی تھیم بنگال کی مناسبت سے بھیروی یا کالی کے اسطور کے ذریعہ ابھارنے کی کوشش
کی گئی ہے، لیکن یہ اسطور بھی ناول کے مواد کی تنظیمی علامت نہیں بن پایا۔ اسطور وقت کی
علامت بن گیا جو افراد اور قوموں اور تمدنوں کو پیدا کرتا اور کھاتا ہے۔ یہی علامت ناول نگار
کا نقطہ نظر بن گئی۔ یعنی فنکار جو پہلے انسانی تماشہ میں شریک تھا اس تماشہ کے انتشار میں
بدلتے ہی اس سے بلند ہوگیا۔ ہیومنزم اس طرح ماورائیت میں مبتدل ہوگیا، فنکار کی
آنکھ کا وقت کی آنکھ میں بدلنا، زمین جو انسانی ڈرامے کی رنگ بھومی ہے اس سے بلند
ہو جانا، انسان مٹ کر سنت یا ساونت بنتا ہے۔ ناول کے آغاز کا آئیڈیالزم اس طرح
ناول کے اختتام کے TRANSCENDENTALISM پر منتج ہوتا ہے۔ دنیا کو بدلنے
کا آدرش جب پاش پاش ہوتا ہے تو آدمی سنت یا ساونت کی ٹھہری ہوئی نظر سے، فلسفیانہ
رواقیت کی زائیدہ لاتعلق شانت ذہن کی بہجتا، الحزنیہ دردمندی سے اس ناٹک کو دیکھتا
ہے جس میں کوئی عقلی نظم و ضبط، کوئی قدری نظام، اور اسباب و علل کا کوئی رشتہ نہیں
رہا۔ ناول کے واقعات کا کوئی منطقی انجام اس نقطہ نظر کی تشکیل پر ہوتا ہے۔ اس سے
اگلا قدم خاموشی ہے۔ انتشار کا شاہد بننے کا انکار۔ جن واقعات کے متعلق کوئی قدری اور
اخلاقی فیصلہ ممکن نہیں ان کا شاہد بھی کیوں بنا جائے۔ گویا اس دنیا سے منھ پھیر لینا جو آرٹ
کا موضوع بننے کی، فن میں ڈھلنے کی استعداد تک کھو چکی ہے۔ فن زندگی کی تفسیر ہے۔ کائنات
کو معنی عطا کرتا ہے۔ لیکن اگر حیات و کائنات میں ایسا انتشار ہے کہ تفسیر ممکن نہیں رہی۔
معنی دیے نہیں جا سکتے، تو ناول کا وہ فارم بھی کارآمد نہیں رہا جو زندگی کی فلسفیانہ تفسیر
کا کام کرتا رہا تھا۔ گویا ناول نگار کو اب ناول سے بھی ماورا جانا ہے۔ ایسا فارم تخلیق
کرنا ہے جو انتشار کو جمالیاتی تجربے میں بدلے۔ ایسا جمالیاتی تجربہ جو پُر انتشار دور میں

جینے کا چلن اور حوصلہ عطا کر سکے۔ گویا مس حیدر کو ''آخرِ شب کے ہم سفر'' کو ناول کے اختتام کے بعد ہی شروع کرنا چاہیے تھا کہ اپنی موجودہ صورت میں پورا ناول وہ خام مواد ہے جسے اپنا فارم نہیں ملا۔ ناول کا فارم اس کے مواد سے ہم آہنگ نہیں۔ کالی درشٹا کی نظر سے انسانی تماشا کو دیکھنا مہاتماؤں کا وصف ہے۔ لیکن مہاتماؤں سے ناول اور ڈرامے نہیں لکھے جاتے۔ کالی درشٹا کی نظر کے باوجود انسانی تماشہ میں شامل رہنا فنکار کا مقدر ہے۔ اس لیے ناول اور ڈراما تقدیر اور حالات کی ستم ظریفی کی کہانی ہو سکتا ہے، لیکن جب کہانی لکھنے والا خود تقدیر پرست بن جائے تو کہانی جبریت کا شکار ہو جاتی ہے، اور کردار قوتِ ارادی اور عمل سے حالات پر قابو پانے کی جدوجہد سے محروم ہو کر محض حالات کا صیدِ زبوں بن جاتا ہے۔ کہانی المیہ ڈائمنشن سے محروم ہو کر حالات میں گرفتار مجبور لوگوں کے دکھ کا جذباتی بیان بنتی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ جدید دور کا آدمی خود کو مخالف حالات کا صیدِ زبوں پاتا ہے، ایک ایسی انارکی کا مرکز جو اس کی پیدا کردہ نہیں ہے اور جس سے باہر نکلنے کی اس کے پاس کوئی سبیل نہیں ہے۔ ناول اس تاریک مایوسی کا بیان ہو سکتی ہے، لیکن اس مایوسی کو اگر پورے سماجی اور کائناتی نظام کے خلاف ایک شدید برہمی اور بغاوت میں نہ بدلا جائے، تو ناول کو مصورِ غم کی درد بھری داستان کی سطح سے بلند کر کے اسے کلبیت برہمی اور بغاوت کے عطا کردہ اسلوبی، نفسیاتی اور فلسفیانہ ابعاد سے ثروت مند نہیں کیا جا سکتا۔ یہی ثروت مندی فن پارے کی جمالیاتی قدر یعنی حسن آفرینی اور مسرت زائی کی ضامن ہے جو تاریک مایوسی کی پیدا کردہ اذیت ناکی کا تریاق ہے۔ زندگی کا تاراج آرٹ کے حسن کو تاراج نہ کرے، حقیقت کی ہولناکی فن پارے کی سالمیت کو برباد نہ کرے اس کے لیے ضروری ہے کہ آرٹ زندگی اور حقیقت کے تاراج کو قابو میں رکھے۔ آرٹ یہ کام زندگی کی طرف فلسفیانہ رویہ اپنانے سے نہیں، بلکہ فن کارانہ فارم کے نظم و ضبط سے کرتا ہے۔ فنکار کو صحیح فارم مل جائے تو حقیقت کی انارکی آرٹ کے لیے خطرہ ثابت نہیں ہوتی۔ فارم کمزور ہو تو حقیقت آرٹ کو درہم برہم کرتی ہے۔ ہولناک حقیقت نے آدمی کی زندگی میں زہر گھولا ہی تھا، آرٹ کے قابو میں نہ رہ کر یہ حقیقت اب اس کی فکری، تخیلی اور

جمالیاتی زندگی میں بھی خلجان اور خلفشار پیدا کرتی ہے۔ اس سے ذہنی روشنی کا آخری سہارا بھی چھن جاتا ہے، اسی لیے بڑا فنکار اپنا فلسفہ ٹھیک کرنے کی بجائے فارم پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسے صحیح فارم ہاتھ لگ جائے تو زندگی کے کرخت اور نراجی مواد کے فنکارانہ فارم میں صورت پذیر ہونے کے عمل کے دوران ہی فنکار کا نقطۂ نظر اور فکری رویہ تشکیل پانے لگتا ہے۔ فارم اگر صحیح ہو تو کردار کھرے المیہ سے گذرتا ہے یعنی نوشابانہ روحانی محرومیوں اور آرام دہ منافقتوں کی بے کیفی اور اکتاہٹ سے گذر کر زندگی کی واقعی المیہ صورتحال سے دوچار ہوتا ہے۔ فنکار بھی وقت، جذباتیت اور روحانی حزن سے بلند ہو کر رحم اور خوف کے بڑے جذبات سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ مقدر کی ستم ظریفی کا جواب اس کے پاس بے پناہ دردمندی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ انسان ان دیکھی اندھی قوتوں کے ہاتھ میں ایک کھلونا ہے۔ یہ علم اسے مقدر کا حلیف بناتا ہے، لیکن دردمندی اسے انسان کا ساتھی اور مقدر کا حریف بناتی ہے۔ بے نیاز، خاموش، کٹھور کائنات کے مقابلہ میں اس کے پاس ہے ہی کیا سوائے اس قطرۂ اشک کے جو اس کی دردمند آنکھوں سے گرا ہے، اور اس قطرۂ اشک میں بڑے طوفان پنہاں ہیں۔ اُن فغانوں اور فریادوں کے جن کا کوئی سننے والا نہیں، اس غم و غصہ کے جو سعیٔ لاحاصل، اور ناکام بغاوتوں کے پیدا کردہ ہیں۔ یہ دردمندی چونکہ انسانی صفت ہے اس لیے آرٹ کے ہیومنزم کی ضامن ہے۔ اسی لیے فنکار کا ہیومنسٹ مٹ کر مہاتما بنا، انسانی تماشہ کو انسانی آنکھوں کی بجائے کال درشٹا اور خدا کی آنکھ سے دیکھنا، آرٹ کی موت ہے۔ آرٹ کو زندہ رکھنے کا مطلب ہے اس آدمی کو زندہ رکھنا جو نراج میں گھرا ہوا ہے، ورنہ نراج اور ہاہاکار ہی کے وقت میں آدمی نجات اور نروان، سنیاس اور تصوف کے سہارے لیتا ہے۔ تیاگی مون اور صوفی سکوت اختیار کر سکتا ہے، لیکن فن تو گفتگو ہے۔ صوت و صدا اور نطق و زبان کا وہاں استعمال جہاں سب سرمہ پھانک لیتے ہیں۔ لہٰذا خارجی حقیقت چاہے اتنی مایوس کن ہو، اس حقیقت کو فن میں بدلنے کا عمل ہی فی نفسہٖ حیات کی تخلیقی قوتوں کا اثبات ہے۔ فن پارہ مکمل انارکی، مکمل یاس، اقدار کی مکمل تباہی کا

اظہار ہو سکتا ہے۔ لیکن ایسا اپوکلپس مابعد الطبعیاتی بغاوت کا مظہر ہوگا۔ یعنی خدا کی بنائی ہوئی کائنات کا مکمل استرداد۔ لیکن بغاوت اقدار کا اثبات ہے۔ باغی اعلان کرتا ہے کہ اسے نظام کائنات قبول نہیں۔ اور اس اعلان میں ان اقدار کا شعور شامل ہے جن کی بنا پر وہ نظامِ کائنات کا انکار کرتا ہے۔ جب مابعد الطبعیاتی بغاوت تک اقدار سے بے بہرہ نہیں ہو سکتی تو تاریخی تراج میں گھرے ہوئے آدمی کی فنکارانہ تفہیم قدروں سے بے نیاز کیسے رہ سکتی ہے۔ زندگی میں آدمی تراج کے زمانہ میں مذہب اور روحانیت کے سہارے لے سکتا ہے، کیونکہ ہر طرح ہارے ہوئے آدمی کے لیے ایمان و یقین آخری سہارا اور دلاسا رہ جاتا ہے، لیکن سہاروں اور دلاسوں سے انارکی کو جھیلا جا سکتا ہے، سمجھا نہیں جا سکتا اور نہ ہی اس کا مقابلہ ممکن ہے۔ سہارے راہ نجات نہیں بنتے، خصوصاً اس وقت جب روحانی اور مذہبی اقدار بھی تراج کے بھنور میں گھر گئی ہوں۔ رضا بہ قضا اور تقدیر پرستی کردار کا رویہ ہو سکتا ہے فنکار کا نہیں۔ کیونکہ اس رویہ کو اپنانے کا مطلب ہے تراج کو قبول کرنا اور ناول کو تراج کی دستاویز بنانا۔ یعنی تاریخی عمل کے بیان پر قانع رہنا۔ ناول نگار جب ایسا کرتا ہے تو تاریخی عمل سیاسی واقعات کی صورت میں SERIAL وقت کے تناظر میں بیان ہوتا ہے۔ جب ناول اس طرح دستاویزی بنتا ہے تو کردار پرچھائیاں بن جاتے ہیں۔ ہم انہیں ان کے اعمال سے جانتے ہیں اُن کے شعور اور ان کی باطنی کشمکش سے نہیں۔ کردار کا ظاہری عمل، اس کی خارجی حرکات اس کا متمدّن غازہ تو اسی سماج کا پیدا کردہ ہوتا ہے جو تراج میں مبتلا ہے۔ کردار کی "شخصیت" اس سماجی پس منظر میں بیان کی جا سکتی ہے جو تنظیم کا حامل ہے۔ وہ سماج جو ریاست، حکومت، تعلیمی اداروں، مذہبی اور اخلاقی اور خاندانی روایات اور قدروں کی ٹھوس بنیادوں پر قائم ہے، ایسے کرداروں کو جنم دیتا ہے جو اپنے اعمال کے ذریعہ ایک شخصیت کی تشکیل کرتے ہیں، یعنی بچپن سے لے کر بڑھاپے اور موت تک ان کے یہاں نشوونما ملتی ہے۔ وہ تغیّر اور تبدیلی، مفاہمت اور بغاوت کے ذریعہ نشوونما کے عمل سے گذرتے ہیں اور اس سماج میں اپنی جگہ بناتے ہیں یا نہ بنانے کی صورت میں ٹوٹ پھوٹ جاتے ہیں جو ان کے انفرادی عمل سے بے نیاز اپنے

اداروں کی طاقت پر قائم ہوتا ہے اور بڑی تاریخی قوتوں کے زیرِ اثر خاموش تبدیلی سے گذرتا رہتا ہے۔ انیسویں صدی کی ناولوں کا فارم جو فرد اور سماج کے استقلال کے تصوّر پر قائم تھا بیسویں صدی میں کارآمد نہیں رہا جو انقلابوں، بغاوتوں اور زندگی کے ہر شعبہ میں حیران کن تبدیلیوں کی صدی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ناول میں کہانی اور پلاٹ کی صورت بدلی کہ وقت کا تصور بدلا، کردار کا چولا بدلا کہ شخصیت سے زیادہ "شعور" انسانی فطرت کے علم کا حقیقی سرچشمہ ٹھہرا۔ آدمی تاریخ میں اتنا نہیں جیتا جتنا اپنے شعور میں جیتا ہے۔ وہ تاریخ سے کوئی سبق نہیں سیکھتا۔ تاریخ تو واقعات کا ایک سلسلہ ہے اور تاریخ کے پاس اقدار کا کوئی سرمایہ نہیں۔ اقدار تاریخ میں انسان پیدا کرتا ہے، کیونکہ بہرصورت اسے اس دنیا میں جینا ہے۔ زندگی فلسفوں اور خیالات کے زور پر نہیں جی جاتی۔ زندگی کی اپنی ایک طاقت ہے، جو تاریخ کی حیات کش قوتوں، اور زندگی کو معنی عطا کرنے کی فلسفوں کی بے چارگی کے باوجود، آدمی کو زندہ رکھتی ہے۔ اسی لیے آدمی کہتا ہے کہ وہ جینا چاہتا ہے اور جن شرائط پر وہ جینا چاہتا ہے، جن چیزوں کے لیے وہ جینا چاہتا ہے وہی اس کی اقدار کا تعین کرتی ہیں۔ مابعد الطبیعیاتی بغاوت میں بھی وہ خدا کی شرائط پر جینے کے لیے تیار نہیں۔ اسی لیے وہ اقدار کے ایک نئے نظام کی تعمیر کرتا ہے جو خدائی نظام کے مقابلہ میں زیادہ انسانی ہوتا ہے۔ تاریخ، شر اور نراج کی قوتیں تو چاہتی ہیں کہ ان کے اور انسان کے بیچ اقدار کا نہیں صرف طاقت کا رشتہ رہے تاکہ وہ انسان کو اپنے مقصد کے لیے من مانے طریقہ پر استعمال کرتی رہیں، جس طرح آقا غلام کو استعمال کرتا ہے۔ اس سلسلہ میں کامیو لکھتا ہے:

> "اگر لوگ مشترکہ اقدار کے حوالے سے جنھیں وہ اپنے طور پر الگ الگ شناخت کرتے ہیں، بات نہیں کر سکتے، تو آدمی آدمی کے لیے ناقابل فہم بن جاتا ہے۔ باغی مطالبہ کرتا ہے کہ ان اقدار کو اس کی شخصیت کے جزو کے طور پر شناخت کیا جائے۔ کیونکہ وہ جانتا ہے یا اسے شک ہے کہ ان کے بغیر دنیا میں جرم اور نراج کی حکمرانی ہوگی۔"

گویا باغی کے لیے بغاوت کا عمل مطالبہ ہے ، انتشار میں تنظیم اور فکر کی چوکسائی کا۔ کامیو ہی کے الفاظ میں نہایت مبتدیانہ بغاوت بھی نظم وضبط کی آرزو مندی ہی ہے۔

آپ اس نظر سے دیکھیں گے تو اقدار کا مسئلہ حیاتِ انسان کا مسئلہ بن جاتا ہے۔ لہٰذا ناول نگار کے لیے کردار پر نظر مرکوز کرنے کا مطلب ہے تاریخی اور خارجی دنیا کے تاراج میں ایسا محور تلاش کرنا جہاں اُن اقدار کے ملنے کے امکانات ہیں جو نظم وضبط اور روشنی کی ضامن ہیں۔ محض تاریخی حقیقت اور خارجی عمل کا بیان تو تاراج کی ایسی دستاویز بنے گا جو مایوسی پر ختم ہوتی ہے۔ کردار کے داخلی عمل کے بیان ہی میں حیات بخش اقدار کے اثبات کے امکانات چھپے ہوتے ہیں۔ اسی سبب سے المیہ کردار مر کر بھی چند قدروں کا اثبات کر جاتا ہے۔ کردار کی ذات کے مکمل ٹوٹاؤ کے المناک منظر نامہ میں ٹھہر کے بڑھتے ہوئے مہیب سایوں میں روشنی کی اس کرن کو دیکھا جا سکتا ہے، جو شاید جانبر نہ ہو سکے۔ لیکن جسے زندہ رہنا چاہیے تھا کیسے؟ — اس کا جواب شاید کردار نہ دے سکے، فنکار بھی نہ دے سکے، ہم بھی نہ دے سکیں۔ سردست تو بڑھتے ہوئے اندھیروں میں ڈوبتی کرن کی جھلک ہی کافی ہے۔ یہ شعور ہی کافی ہے کہ سوائے آدمی کی ذات کے اس کرن کا کوئی اور مطلع نہیں۔ وجہ یہ ہے کہ زندگی کا تعلق آدمی کی ذات سے ہے۔ زندگی اور موت اس کے بے حد شخصی تجربات ہیں۔ آدمی اتنا تاریخ میں نہیں جیتا جتنا اپنی کھال میں جیتا ہے۔ فنکار کی گرفت آدمی کی زندگی پر جتنی مضبوط ہوگی اتنا ہی وہ خارجی تاراج کا زیادہ مضبوطی سے مقابلہ کر سکے گا۔

قرۃ العین حیدر کی کردار نگاری کمزور ہی نہیں، بے حد سطحی اور ناقص ہے۔ انسانوں پر اُن کی گرفت مضبوط نہ ہونے کے سبب زندگی پر بھی اُن کی گرفت مضبوط نہیں۔ اسی لیے وہ تاریخ، وقت، کلچر اور مقدر کے تصوّرات پر کردار اور زندگی کے تجربات کو بھینٹ چڑھاتی ہیں۔ کامیو کے الفاظ میں سائیکولوجی کو نظر انداز کر کے آئیڈیولوجی کی اسیر بنتی ہیں۔ مس حیدر کے یہاں گہری نفسیات کا فقدان ہے۔ ان کے کرداروں میں کوئی گہرائیاں اور پیچیدگیاں نہیں۔ وہ اپنی روح کو بے نقاب نہیں کرتے۔ گہری نظر سے دیکھیے تو روح جیسی کوئی چیز ان کے پاس ہوتی ہی نہیں۔ آدرشوں، رومانی آرزومندیوں اور کلچر کا ایک طبقاتی غازہ ہوتا ہے۔

جس کا رنگ بکھرتے ہی نہایت کھوکھلی شخصیتیں سامنے آتی ہیں۔ سیاسی آدرش پسند لوگ ترقی کوش موقع پرست اور TURN COAT ثابت ہوتے ہیں۔ ایسے لوگوں میں تو صحافت تک اپنی دلچسپی کھو بیٹھتی ہے۔ ریحان الدین احمد ایسا ہی کردار ہے لیکن مس حیدر اس کردار کو ایک رومانی ہیرو کے طور پر پیش کرتی ہیں۔ یہ مس حیدر کی ضرورت تھی۔ کیونکہ مس حیدر خوبصورت، شوخ، لڑکیوں پر غشی طاری کرنے والے، نہایت شوخ اور طرار کرداروں کے بغیر ناول میں دلچسپی پیدا نہیں کر سکتیں۔ ایسے کرداروں سے کوئی سنجیدہ کام لینا ممکن نہیں، لیکن وہ لیتی ہیں سنجیدہ کام ہی نہیں، بلکہ ان کے توسط سے زندگی اور کائنات کے متعلق گمبھیر فلسفوں تک پہنچتی ہیں۔ یہی وہ تناقص ہے جو ان کے آرٹ میں گڑبڑی پیدا کرتا ہے۔ ان کا آرٹ ان کی دانشوری کا ساتھ نہیں دیتا۔ دوسرے الفاظ میں ان کی ہوش مندی جدید فریب شکستہ دور کی پیدا کردہ ہے، لیکن ان کا آرٹ وہی ہے جو زندگی کے رومانی فریبوں اور عنفوان شباب کی زائیدہ محرومیوں اور افسردگیوں کے اظہار کے لیے پروان چڑھا تھا۔ وہ جدید دور کی ترجمانی کے لیے ان کرداروں اور واقعات سے کام لیتی ہیں، جو ان کے یہاں سیٹریوٹائپ اور اسٹاک ان ٹریڈ بن گئے ہیں۔ وہ نئے کردار اور نئے واقعات پیدا کر کے اپنے تخیل کو آزمائش میں نہیں رکھتیں۔ روزی ایک دیسی عیسائی پادری کی لڑکی ہے جس کا سماجی پس منظر اور نفسیاتی ساخت نہ اس بات کی پیش بینی کرتی ہے نہ ضمانت دیتی ہے کہ وہ سیاسی دہشت پسند بنے گی لیکن وہ بنتی ہے۔ پولیس چوکی پر بم پھینکتی ہے یا ردھاڑ ہوتی ہے۔ اس کے دو ساتھی مارے جاتے ہیں۔ وہ خود زخمی ہوتی ہے۔ لیکن اسپتال میں اسے ایک کروڑ پتی دل دے بیٹھتا ہے، روزی اس سے شادی کر کے اپنا تمام انقلابی آدرش واد بھول جاتی ہے۔ یہی نہیں اس میں نو دولتیوں کا تکبّر پیدا ہوتا ہے۔ بالکل بے وقوف عورتوں کی طرح اپنی دولت کی نمائش کرتی ہے۔ آپ ہی سوچیے ایسے کردار پر سنجیدہ غور و فکر کیسے ممکن ہے۔ اس کردار کو مقبول عام ناولوں کے کرداروں سے کیسے الگ کیا جائے؟

دیپالی سرکار بھی ایک خوبصورت گھریلو لڑکی ہے، وہ بھی اپنی سہیلیوں کے ساتھ خفیہ دہشت پسند جماعت میں شامل ہو جاتی ہے۔ دہشت پسندوں کو پیسوں کی ضرورت ہوتی ہے تو

دیپالی سرکار صندوق میں سے نہایت قیمتی بالوچر ساریاں چرا کر پارٹی کو دیتی ہے۔ ان ساریوں سے مس حیدر اور دیپالی سرکار کو اتنا پیار ہے کہ ان کے چرائے جانے اور سستے داموں ان کے بکنے پر ان دونوں کے ساتھ قاری کو بھی بہت افسوس ہوتا ہے۔ سب چاہتے ہیں کہ ساریاں برباد نہ ہوں اور مس حیدر سب کا خیال کرتی ہیں۔ بیبیوں کا بندوبست دوسری جگہ سے ہو جاتا ہے اور ساریاں بچ جاتی ہیں۔ دیپالی سرکار بھی دہشت پسند پارٹی کا رکن بننے اور مختلف اڈونچرس سے گذرنے کے باوجود بچ جاتی ہے۔ ریحان الدین احمد سے اس کا رومانس ناول میں بڑے ٹھاٹھ سے پروان چڑھتا ہے۔ لیکن پھر بالکل ٹھپ ہو جاتا ہے۔ ریحان الدین اسے چھوڑ دیتے ہیں۔ کیوں؟ ایسے سوالات مس حیدر کو پریشان نہیں کرتے۔ اگر پریشان کرتے تو وہ کرداروں کے اندرون میں جھانک کر دیکھتیں۔ پھر کرداروں میں نفسیاتی گہرائیاں پیدا ہوتیں، لیکن مس حیدر اندرونی ڈرامے کی قیمت پر خارجی واقعات پر مشتمل ڈراما لکھتی ہیں جو سستے رومان نویسوں کا طریقۂ کار ہے۔ یہی تو سبب ہے کہ دیپالی سرکار اور ریحان الدین احمد کا سندربن میں رومانس نہایت ہی غیر حقیقی اور نوجوان کرداروں کی جنسی اور جسمانی کشش کے تمام رموز کو جھٹلا کر لکھا گیا ہے۔ مس حیدر اتنی PRUDE نہیں ہیں جتنی کہ بظاہر نظر آتی ہیں۔ جیسا کہ ناول کے آخری ابواب کے آزاد جنسی سماج کے ذکر سے عیاں ہے۔ لیکن عصمت چغتائی کی یہ بات کتنی درست ہے کہ لڑکے لڑکیوں کے تمام معاشقوں کے باوجود ان کے یہاں ایک عجیب جنسی بے کیفی طاری رہتی ہے۔ اگر جنسی تجربہ انسانی شخصیت کا عمیق ترین تجربہ ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے بیان میں احتیاط برتا جا سکتا ہے، اغماض نہیں۔ مس حیدر کا احتیاط احتراز کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اگر ریحان الدین احمد کو آگے چل کر فلرٹ اور جنسی طور پر LOOSE کردار ہی بننا ہے تو سندربن کے رومانس میں اسے صادق سر دھنوی کے مجاہد کرداروں کی پاکیزہ محبت کا تجربہ کرتے ہوئے دکھانا زندگی کی حقیقتوں کو جھٹلانا ہے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ مس حیدر کو مجامعت کا بیان کرنا چاہیے تھا جو عیار ہندوستانی سماج کے کسی فنکار سے ممکن نہیں۔ لیکن وہ اتنا تو کر سکتی تھیں کہ جن کے ہاتھوں دستی بم پھکواتی ہیں انہیں کبھی کبھار

بدن کی گولائیوں پر نظر پھیرتے ہوئے بھی دکھا دیتیں تاکہ پتہ چلتا کہ وہ جو بڑے سیاسی ہنگامے پیدا کرتے ہیں ان کے جنسی ہیجان کا ان کی شخصیت پر کیا اثر پڑتا ہے۔ اسی وقت ہمیں پتہ چلتا کہ وہ جو دیپالی سرکار جہاں آرا، اور اوما دیوی کو جل دیتا ہے، ایک خادمہ سے شادی کرتا ہے اور نوجوان لڑکیوں پر ڈورے ڈالتا ہے، اس کی شخصیت میں کیا پیچ پنہاں ہیں۔ لیکن مس حیدر کی نفسیات نگاری بہت سطحی اور بڑی حد تک PEDANTIC رہتی ہے۔ جیسا کہ اوما دیوی کی محبت میں POSSESS-IVENESS کے عنصر سے ظاہر ہے۔ یہ عنصر بھی اب گھس گھسا گیا ہے۔ اس پنسل کی مانند جس سے کردار کا پنسل سکیچ تک بنانا ممکن نہیں رہا۔ اب تو ہندوستانی فلمیں تک بچپن کے فکزیشن کو ایکسپلائٹ کر رہی ہیں۔

بہر حال دیپالی سرکار بھی تاریخ کو خیر باد کہتی ہے لیکن تاریخ کا شکار نہیں بنتی۔ وہ بھی ایک دولت مند بیوروکریٹ سے شادی رچا کر ٹری نیڈاد میں خوش حال البتہ مس حیدر کی افسردہ رومانی فضا بندی کی تحریری ضرورت کے تحت بے کیف زندگی گذارتی ہے۔ اپنی سہیلیاں، دوستوں، اور ان کے گھرانوں کی تبدیلیوں اور تباہیوں کی وہ شاہد ہے۔ اس معنی میں تو ہر آدمی گرد و پیش کے انقلاب کا شاہد ہے۔ ہر شخص کی زندگی ان تجربات سے بھری ہوتی ہے جو گرد و پیش تقدیر کی ستم ظریفیوں، سانحات، حادثات، اتفاقات کا مشاہدہ کرنے کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ ایسے تجربات زندگی کے عام واقعات اور سانحات ہی رہتے ہیں اور زندگی کی سچی کہانیوں کے روپ میں ہر آدمی کے حافظہ کا ذخیرہ ہوتے ہیں۔ سچی کہانی کو جھوٹی کہانی میں بدلنے ہی میں آرٹ کا کمال اور آرٹ کی زندگی اور فطرت پر فتح رہی ہے۔ مس حیدر کے یہاں فن کار پر عورت غالب آ گئی ہے۔ اور ان کے یہاں زندگی کے تجربات "عورتوں کی باتوں" کی سطح سے بلند ہو کر فن اور فلسفہ کی سطح پر نہیں پہنچے۔ عورتوں کی باتوں کی فلسفیانہ تان اسی پر ٹوٹتی ہے کہ یہ سب مقدر کے کھیل ہیں۔ اگر بے جوڑ شادیاں مقدر کے کھیل ہیں تو وہ حادثات اور سانحات کی شکل میں پلاٹ کا خمیر ہیں یعنی عورتوں کی فرصت کی کہانیاں جن میں زندگی اور انسان کے

مفکرانہ مطالعہ کا کوئی امکان نہیں۔ اگر خواتین پڑھی لکھی ہوئیں تو زیادہ سے زیادہ نفسیاتی
کلی شیز کے TAGS سے اپنے چمکدار بیانیہ کو گہرائی عطا کرنے کی جھوٹی تسکین حاصل کر سکتی ہیں۔
مقدر کے اس تماشہ کو دیکھنے کے بعد کالی اور بھیروی کے اسطور میں شاعرانہ طفل تسلیوں کی
تلاش سادگی کو سوفسطائیت میں بدلنے کا نہایت ہی مضحکہ خیز آرٹی کرتب بن جاتی ہے۔
مس حیدر انسانی اور فنی دونوں سطح پر تاریخی نزاج کا مقابلہ کرنے کے لیے خود کو غیر مسلح پاتی
ہیں۔ یہ فن اور فلسفہ دونوں کی شکست ہے۔

فن کی شکست اس معنی میں کہ قرۃ العین حیدر کی رومانیت انسانی تعلّقات کے حقیقت
پسندانہ بیان میں قدغن بنتی ہے جیسا کہ نوجوان لڑکے لڑکیوں اور شادی شدہ جوڑوں کی
بیش کش سے ظاہر ہے۔ ناول میں پادری بنرجی کا عیسائی خاندان گھریلو ڈراما کی واحد اور
بہترین مثال ہے۔ کیونکہ متوسط طبقہ کے اس خاندان کی ترجمانی حقیقت پسندانہ طور پر
کی گئی ہے اور ناول کا یہ باب انتھونی ٹرالوپ کے کیتھیڈرل ناولوں کے کسی باب کی مانند
جذباتی ہونے کے باوصف دلچسپ اور ڈرامائی ہے اور اپنی ایک فضا رکھتا ہے۔ دوسرے
کرداروں کے بیان میں جب وہ حقیقت پسند بنتی ہیں تو کلی شی نفسیات، کلی شی اخلاقیات
اور کلی شی جنسی رویّوں کی شکار ہو جاتی ہیں۔ مثلاً اوما دیوی کی POSSESSIVE محبّت،
چارلس بارلو کی بیوی کی ADULTERY اور یاسمین کے شوہر کا GAY ثابت ہونا۔ رومانی
آدرش کی شکست پھر خارجی حالات کی جبریت کے ذریعہ ہوتی ہے۔ آخر گلیمر، ترقّی کوشی،
حوصلہ مندی کی قیمت تو آدمی کو چکانی ہی پڑتی ہے، اور قیمت اگر انسانی دکھ ہے تو اس سے
جذباتیت پیدا ہوگی، المیہ نہیں۔ یاسمین کے دکھ میں ہم شریک ہیں لیکن یہ دکھ اس عورت
کا ہے جسے زندگی میں کوئی صحیح مرد نہیں ملا۔ اس نے اپنی رقاصانہ صلاحیتوں کا بھی غلط اندازہ
لگایا تھا۔ پھر آرٹ کی دنیا بھی مقابلہ کی دنیا ہے اور یاسمین لندن میں ہندوستانی
کلاکاروں کے ہاتھوں شکست کھاتی ہے۔ انگریز شوہر دھوکے باز اور لونڈے باز ثابت
ہوتا ہے۔ لندن میں مقیم پاکستانی کارخانہ دار مقبول اسے سہارا دیتا ہے۔ لیکن وہ بھی
اپنی بھولی بھالی بیوی اور بچّوں کو پاکستان چھوڑ کر آیا ہے اور انھیں خود کے بارے میں

اندھیرے میں رکھتا ہے۔ ان کرداروں میں انسانی کمزوریاں نہیں بلکہ بنیادی کھوٹ
ہے۔ انھوں نے دھن دولت اور کیریر کی خاطر انسانی تعلقات کو بھینٹ چڑھایا ہے،
خود کو اور دوسروں کو دھوکہ دیا ہے۔ دولت اور گلیمر دونوں فریب ہیں ان کی جھولی میں
انسانی مسرت کی کلیاں نہیں محض وہ پتھر ہیں جو بالآخر رومانی خوابوں کو پاش پاش
کرتے ہیں۔ لندن ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کے لیے الڈیریڈو ثابت نہیں ہوا۔
اس رومانی فریب شکنی میں فلسفیانہ گہرائی اسی وقت پیدا ہوسکتی ہے جب مہم جو اور
قسمت آزما کردار میں اخلاقی صلابت۔ شرافت، اور انسانی عظمت کا عنصر ہو۔ ورنہ کم ظرف
لوگوں کی زندگی کے اتار چڑھاؤ میں بھلا کیسے دلچسپی ہوسکتی ہے۔ پردیس میں بسے ہوئے
ہندوستانیوں کی الجھنیں اخلاقی ثنویت کا نتیجہ ہیں۔ اس ثنویت پر کاری ضرب یاسمین
کی لڑکی شہزادکرسٹینا بلیومنٹ کا وہ خط ہے جس میں ہندوستانی اخلاقیات پر تیزاب
پھینکا گیا ہے۔ یہ خط پورے ناول کی اخلاقی سماجی اور سیاسی ڈیزائن کے خلاف
نقطہ انحراف ہے اور متمدن سماج کی عیار بوسیدہ اخلاقیات کے خلاف نئی نسل کی
بھرپور بغاوت۔ دراصل چارلس یارلو کے ذہن کی عکاسی، یاسمین کی کہانی اور اس کی
بیٹی شہزادے کرسٹینا کے خط میں قرۃ العین حیدر کے فن کے صحیح جوہر کھلتے ہیں۔ وہ کھلی
آنکھوں سے کھلے سماج کی بغاوت کو دیکھنے اور سمجھنے کا حوصلہ رکھتی ہیں۔ لیکن وہ اس بغاوت
کے فریب میں مبتلا نہیں ہوتیں۔ سیاسی آدرش وادیوں کے فریب کو توڑنے کے بعد وہ
DROP OUTS کے فریب کو بھی توڑتی ہیں۔ جنسی آزادی کے انحطاط کو وہ GAY اور
لزبین اور پلے بائے کلب کے ذریعہ، ذہنی آزادی کے انحطاط کو وہ DRUGS اور مذہبی
آزادی کے انحطاط کو وہ عیار سوامیوں اور جھوٹے مہارشیوں کی نشہ آور روحانیت
میں دیکھتی ہیں۔ مشرق و مغرب کا پورا متمدن سماج اب قرۃ العین حیدر کی زد میں ہے۔
اس سماج میں نجات کا کوئی راستہ نہیں۔ قرۃ العین حیدر کی DESPERATE FAITH
ناصرہ نجم سحر قادری کی نکسلوادی تحریک میں اپنی آخری پناہ گاہ تلاش کرتی ہے۔ وہ اس

فریب کو نہیں توڑتیں کیونکہ تحریک کا ابھی آغاز ہے اور وہ حقیقت بننے کے مرحلہ میں ہے اور اپنا فریب پیدا نہیں کر سکی۔ بطور ایک انقلابی رویہ کے ناصرہ کا نکسلواڈ پچھلے تمام انقلابی آدرشوں کی کسوٹی بنتا ہے۔ یہ ناصرہ کا کردار ہی ہے جو مس حیدر کی تقدیر پرستانہ سریت کو انسانی اور ارضی حقائق کی دنیا میں کھینچ لاتا ہے۔ سریت اور ارضیت کی یہ کشمکش مس حیدر کے اس رویہ میں چھلکتی ہے جو ناصرہ سے مسحور ہوئے بغیر اسے پُرتعریف نظروں سے دیکھتا ہے۔ اسی کشمکش کا دوسرا روپ اس وقت نظر آتا ہے جب وہ شہزادے کرسٹینا کو کنڈیم نہیں کرتیں لیکن اس کی بغاوت سے مسحور بھی نہیں ہوتیں۔ کشمکش کا تیسرا روپ چارلس بارلو کے باب میں نظر آتا ہے جو ناول کا بہترین حصہ ہے۔ یہاں وہ سامراجی ذہن سے مسحور ہوئے بغیر برٹش راج کو جدید تراج کے پس منظر میں رومانی نوستالجیا اور حقیقت پسند فریب شکنی کے عجیب IRONIC امتزاج کی دھند سے دیکھتی ہیں۔ برٹش سول سروس کی ٹھوس اور منضبط روایت سامراج کے استحکام کے ساتھ ساتھ سماجی نظام کے درویست کی بھی ضامن تھی۔ چارلس بارلو کا پورا خاندان سامراجی اقتدار کے منصفانہ اور ایماندارانہ استعمال کی علامت تھا۔ سامراجیوں نے اپنے فائدے کے لیے جو کام کیے اس سے ملک کو بھی فائدہ پہنچا اور اس طرح سول سروس سامراجی استحکام اور رفاہ عامہ کا ناقابل یقین سرچشمہ بنی۔ تاریخی قوتوں کے ان گھلتے ملتے رنگوں کو جس بصیرت اور بصارت سے قرۃ العین حیدر نے دیکھا ہے وہ کسی اور ناول نگار سے ممکن نہیں ہو سکا۔ اور چوتھی کشمکش یاسمین کے کردار میں ہے۔ عورت کی آزادی یہاں گلیمر کا روپ دھارن کرتی ہے۔ مس حیدر آزادی نسواں کی ہوا خواہ ہیں۔ لیکن اس کے خطرات سے خوفزدہ بھی۔ سلامتی جہاں آرا کی زندگی میں ہے جو ایک بدصورت نواب سے شادی کر کے زندگی سے مفاہمت کر لیتی ہے۔ مفاہمت قربانی، غلامی اور ایثار نفسی عورت کا ازل سے مقدّر رہے۔ رومانی آرزومندی اور خواب آفرینی اس مقدّر کے خلاف عورت کی بغاوت ہے۔ لیکن اس بغاوت میں عورت خود ٹوٹ پھوٹ کر رہ جاتی ہے یہ اس کا المیہ ہے۔ کبھی مس حیدر پادری بنرجی اور دوسرے متوسط طبقے کے

لوگوں کی سیدھی سادی زندگی کو حسرت بھری جذباتیت سے دیکھتی ہیں۔ ان کی ازدواجی زندگی میں سادگی اور سلامتی ہے لیکن رومانی دلِ آوارہ عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا ہے۔ سلامتی کا ایک روپ مفاہمت اور غلامی ہے جس طرح آزادی کا دوسرا روپ بغاوت اور آوارگی ہے یہ عورت کا ڈائیلیما ہے اور مس حیدر اس ڈائیلیما کے دونوں سینگ مضبوطی سے اپنی گرفت میں لیتی ہیں۔ ان مسائل کا کوئی آسان حل نہیں اور مس حیدر کوئی آسان حل تلاش نہیں کرتیں۔ وہ جہاں آرار کی سلامتی اور روزی کی ازدواجی مفاہمت سے خوش نہیں۔ وہ یاسمین کی تباہی پر اندوہناک ہیں۔ وہ شہزادے کرسٹینا کی بغاوت کو سمجھتی ہیں لیکن وہ قبول نہیں کرسکتیں، کیونکہ وہ جانتی ہیں کہ اس کی مکمل آزادی اس کے جسم کی دولت کے ہاتھوں مکمل غلامی کی قیمت پر وصول کی گئی ہے۔ مس حیدر کشمکش کے ان دھندلکوں میں اپنے آرٹ کا جادو جگاتی ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اردو کے اور کسی ناول نگار نے سیاسی، سماجی اور اخلاقی مسائل کے اتنے بے شمار الجھے ہوئے تاروں سے وہ سمفنی پیدا نہیں کی جس سے " آخر شب کے ہمسفر" عبارت ہے۔ ناول کے صفحات دورِ جدید کے تمام شعلہ بکف مسائل سے دہکے ہوئے ہیں۔ کاش کردار ان تمام مسائل کی مثال نہیں بلکہ تجسیم ہوتے تو ہیرو یا اینٹی ہیرو کی صورت میں کوئی ایک کردار چاروں اور گرتی ہوئی اقدار و روایات کی دیواروں کا تماشائی اور شکار بننے کے ساتھ ساتھ اس کا پیمانہ بھی بنتا۔ یہ توقع اس لیے ابھرتی ہے کہ ناول کا فارم بہرصورت حقیقت پسندانہ ہے گو ناول کا مواد ایسا نہیں جو حقیقت پسند تکنک کے قابو میں آئے۔ مس حیدر واقعہ کو واقعہ ہی رکھتی ہیں اور اسے استعارے میں نہیں بدلتیں، جو شاعری کا طریقہ کار ہے اور جسے اپنا کر جدید افسانہ شاعرانہ اور علامتی بنتا ہے۔ براخ کا یہ کہنا کہ " آشوٹز، وارسوا گھیٹو بکنو الڈ کے واقعات ادبی بیان کے متحمل نہیں ہوسکتے۔ ادب ایسے واقعات کے لیے تیار نہیں تھا اور اس کے پاس وہ ذرائع نہیں تھے جو ایسے واقعات کا حساب رکھتے۔" اس بات کی نشاندہی کرتا ہے کہ جدید دنیا کیوں حقیقت پسند تکنک کے لیے سازگار نہیں رہی اور کیوں بالزاک، پروست اور ڈکنس کی طرح لکھنا آج کے ناول نگار کے لیے ممکن نہیں رہا۔

اسی لیے ناول نگار واقعہ کو تاریخی طور پر پیش کرنے کے بجائے استعارے میں بدلتا ہے استعارے میں بدلنے کا مطلب ہے ایک ایسا واقعہ تخلیق کرنا جو پوری تاریخ کی ہولناکی کی علامت ہو۔ مثلاً گنتھر گراس کے ناول LOCAL ANAESTHESIA میں ایک جرمن طالبعلم ویٹ نام میں نیپام بم کی خبر سن کر اتنا وحشت زدہ ہو جاتا ہے کہ اپنے خوبصورت ننّھے منّے کتّے کو برلن کے ایک فیشن ایبل علاقہ میں بڑے کافی ہاؤس کے سامنے لے جاتا ہے اور ان لوگوں کی نظروں کے سامنے جو کافی پیتے اور کریم کیک کھاتے ہیں اسے پٹرول میں نہلا دیا سلائی جلا کر ایک جلتا ہوا شعلہ بنا دیتا ہے۔ تاریخ کو استعارہ بنانے کی اردو میں عہد آفرین مثال خالدہ حسین کا افسانہ "گاڑی" ہے۔ انتظار حسین اس نوع کے سب سے کامیاب افسانہ نگار ہیں۔ کہنے کا مطلب یہ کہ تاریخی انتشار اور انارکی نے ناول کو رولاں بارتھ کے الفاظ میں بطور نقل MIMESIS اور بطور علم MATHESIS کے ختم کر دیا ہے اور اسے بطور علامتی تشکیل SEMIOSIS کے ہی لکھا جا سکتا ہے۔ یہ بات میں صرف ناول اور تراج کے تعلق سے کہہ رہا ہوں کیونکہ غلط یا صحیح میں ابھی بھی یہ مانتا ہوں کہ ناول کا نستعلیق رسمیہ فارم ابھی اتنا از کار رفتہ نہیں ہوا جتنا اردو کے جدید افسانہ نگار سمجھتے ہیں، کیونکہ وہ جذباتی طبقاتی اور سماجی تعلّقات جو رسمیہ ناول کا موضوع تھے۔ ٹوٹ جانے کے باوجود مرنے نہیں پائے ہیں، اور اسی لیے مغرب میں بھی بالزاک کی ناول کی روایت انقلابی تبدیلیوں سے گزرنے کے باوجود نیباکوف، جان اپڈائیک اور دوسرے نئے لکھنے والوں میں زندہ ہے۔ فنکار کے سامنے چیلنج یہ ہے کہ وہ دنیا جسے سیاست اور بورژوا کلچر کی چیرہ دستیوں نے اس قدر لہو لہان کر دیا ہے، اس کی حیرت اور ہیبت کو گرفت میں لینے کے لیے حقیقت نگاری کے طریقۂ کار میں جو اجتہادات پیدا کرنے کی ضرورت ہے ان کا خطرہ مول لینے کی جرأت اور صلاحیت کی استعداد اس میں ہے یا نہیں۔ یہ خطرہ نہ مس حیدر نے مول لیا ہے، نہ نئے افسانہ نگاروں نے جن کی پیش رو مس حیدر کو گردانا جاتا ہے۔ مس حیدر رومان، داستان طرازی اور تاریخی حقیقت نگاری کی اپنی دیرینہ وابستگیوں کی اسیر رہیں، اور نئے افسانہ نگاروں نے اجتہاد کی بجائے استرداد کو راہ دی اور استعارہ تراشنے کی لالچ میں جو ان کے

بس کا روگ نہیں تھا (کیونکہ ان کی تخلیقی صلاحیت اوسط سے بھی کم تر تھی) انھوں نے زبان و بیان اور ادبی اظہار کے ان تمام وسائل کو موت کے گھاٹ اتار دیا جو ورثہ تھے ان عظیم افسانہ نگاروں کی تخلیقی ریاضت کا جس کے ذریعے انھوں نے خارجی دنیا کو حقیقت پسند آرٹ کے لیے کارآمد اور سازگار بنایا تھا۔ مس حیدر اپنے بہترین لمحات میں اسی روایت کا جزو ہوتی ہیں جو پریم چند سے لے کر عصمت چغتائی تک پھیلی ہوئی ہے، اور ان کے کمزور ترین لمحات وہی ہیں جب جلجلی شاعرانہ زبان اور بناوٹی اسطور سازی انھیں نئے افسانہ نگاروں کے قریب کرتی ہیں۔ مس حیدر کے فن کی بلندی اور پستی دونوں کو میں نے اپنی حیثیت کے مطابق سمجھنے کی کوشش کی ہے اور میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ اپنی تمام صلاحیتوں کے باوجود اگر مس حیدر میں پریم چند، منٹو، اور بیدی کے جینس کا SPARK نہیں ہے تو اس کا ایک سبب یہ ہے کہ انھوں نے ذہنی تربیت اور تعلیم کالج، کتاب اور کتبہ سے زیادہ حاصل کی اور اس درسگاہ سے کم جس کا نام BUSINESS OF LIVING ہے۔ منٹو اور بیدی کے لیے زندگی وہ آگ تھی جس میں جل کر ان کا آرٹ کندن بنا۔ اس آگ میں مسلسل جلتے رہنے کا مطلب تھا اپنے ذہن کی تعلیم اور تربیت کرنا۔ جس کے معنی تھے اپنی ذات کو سمجھنا، اس دنیا کو سمجھنا جس میں وہ رہتے ہیں۔ ان انسانوں کو سمجھنا جن سے ان کا رشتہ محبت اور نفرت کا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیدی اور منٹو ہولناک ترین حالات میں بھی اس DESPAIR کا شکار نہیں ہوئے جس مس حیدر اور ان کے کرداروں کا مقدر ہے کیونکہ منٹو اور بیدی عام غارت گری کے ملبے سے انسان کی بچی کھچی انسانیت بچا لائے تھے۔ وہ زندگی کے حقیقی سرچشموں سے واقف تھے۔ وہ جانتے تھے کہ سورج کے نصف النہار پر پہنچتے ہی ملمع لگی تہذیب کا غازہ اتر جائے گا اور متمدن سماج کا کھوکھلا پن ظاہر ہوتے ہی آدمی خود سے سوال پوچھے گا کہ میں اپنی کھال میں کیا ہوں اور کون سی قدروں پر مجھے جینا ہے۔ اس سوال کے جواب میں منٹو اور بیدی تہذیبی، مذہبی، اور سیاسی اقدار کا نہیں بلکہ انسانی اقدار کا اثبات کرتے ہیں۔ انسانی تعلقات کے بنیادی اور حیاتیاتی سرچشموں کی تلاش کرتے ہیں۔ اسی لیے وہ ایسے کردار تخلیق کرتے ہیں جن کے اعمال کا

سرچشمہ ان کے حقیقی جذبات ہیں۔ مس حیدر اسی شکستِ فریب کی نوحہ گر ہیں، جب کہ بیدی اور منٹو شکستِ ذات کے ماتم گسار ہیں۔ تہذیب کی آرائش اور زیبائش کے لٹنے کا انھیں اتنا غم نہیں جتنا ان زخموں کا ہے جو وقت نے انسانیت کے بدن پر لگائے ہیں۔ مس حیدر کے یہاں عورت مولوی کے گھر سے نکلتی ہے تو پلے بائے کے صفحات پر برہنہ جھلکتی ہے۔ نسلوں کے سفر کے اس آئینہ میں وہ وقت کی ستم ظریفی کا تماشہ دیکھتی ہیں منٹو ہوتا تو آدمی کی آدمی پر ستم شعاری کی کہانی لکھتا۔ یہ دیکھتا کہ مولوی کی لڑکی اور پلے بائے کے ماڈل کے ساتھ آدمی کیا سلوک کرتا ہے۔ منٹو نہ گرہستن کو شریف سمجھتا ہے نہ طوائف کو بدکار۔ دونوں کو وہ یکساں سطح پر قبول کرتا ہے اور ان کی بنیادی انسانیت، ان کی حقیقی ذات کی تہہ تک پہنچتا ہے۔ اسی تہہ میں ان کی انسانیت اور ان کی نسوانیت کے بنیادی المیے چھپے ہوتے ہیں۔ ان کی آگہی سے ہمیں پتہ چلتا ہے کہ ہم کہاں راہ بھولے ہیں۔ ان دیکھی قوتوں کو مجرم ٹھہرانے کی بجائے ہم اصلی مجرم کو پہچانتے ہیں جو خود ہماری ذات میں چھپا ہوتا ہے۔ یہ آگہی ذہنی رویّہ میں تبدیلی پیدا کرتی ہے اور یہ تبدیلی اقدار کی نئی تشکیل کا پیش خیمہ ثابت ہوتی ہے۔ اس معنی میں کردار اقدار کا سرچشمہ ہے۔

اِن اسقام کے باوجود مس حیدر کا ناول وقت کے گذران، جہان کے نشیب و فراز، تہذیبوں کے زوال اور قرینہ ہائے حیات کی شکست و ریخت کی نقش گری میں کامیاب ہے مس حیدر سہل رجائیت اور خام قنوطیت سے بلند ہو کر رواقیت کی سنگین وادی میں قدم رکھتی ہیں۔ انسان قدرت کی ان دیکھی البھید طاقتوں کے ہاتھ میں ایک کھلونا ہے اور قدرت کے کھیل سفّاک اور پر تمسخر ہیں۔ انسان دوستی اور روشن خیالی کا کوئی فلسفہ جراحتِ دل کا مرہم نہیں بنتا۔ عیش کوشی میں مس حیدر کو دلچسپی نہیں کیونکہ عیش کوشی تمدّن کی حریف ہے اور مس حیدر طبعاً تمدّنوں کی داستان سرا ہیں پھر مادہ پرست تمدّن میں مس حیدر نے عشق کی رسوائی اور فسق کی سرخروئی کا تماشا بھی دیکھ لیا۔ ایروز نہیں بلکہ AGAPE اب ان کی آخری پناہ گاہ رہ گیا ہے۔ کال درشٹا کی نظر کا اضطراب اب ماورائی سایوں کی ٹھنڈک میں ہی سکون پا سکتا ہے۔ اب تصوّف ہی ہے جو رواقیت۔ کے ریگ زار کو گل بداماں کر سکتا ہے۔ دیکھیں تصوّف مس حیدر کے یہاں کیا گل کھلاتا ہے۔

شاعری، فلسفیانہ شاعری اور اقبال

یا مردہ ہے یا نزع کی حالت میں گرفتار
جو فلسفہ لکھا نہ گیا خونِ جگر سے

اقبال کا یہ شعر اُن تمام نقادوں کا جواب ہے جو اُنھیں شاعر کم اور فلسفی زیادہ سمجھتے ہیں۔ خونِ جگر اگر سل کو دل بنا سکتا ہے تو فلسفہ کے ریگزار میں شاعری کا چمن بھی کھلا سکتا ہے۔ گویا اقبال محسوس کرتے ہیں کہ فلسفہ دماغ ہی کا نہیں دل کا بھی معاملہ ہے۔ اگر فلسفہ انسان، حیات، کائنات، موجود اور لاموجود کا ایسا علم نہیں بخشتا جو انسانی زندگی کو معنی خیز بنائے تو وہ محض اَدق اور خشک منطق کا مجموعہ ہے اور اس بصیرت سے محروم ہے جو اسرارِ حیات کو منوّر کرتی ہے۔ گویا فلسفی کے لیے بھی ضروری ہے کہ وہ فنکار ہی کی طرح دشتِ حیات کا تشنہ لب اور آبلہ پا بگولہ ہو اور مثلِ خلیل دانشِ حاضر کی آگ میں فکر و نظر کے گل کھلانے کا حوصلہ رکھتا ہو۔ اقبال کا میو اور سارتر ہی کی مانند فلسفیانہ فکر کا استعمال زندگی کو نئی معنویت عطا کرنے کے لیے کرتے ہیں۔ وہ فلسفہ جو ان کی نثر اور شاعری میں بکھرا پڑا ہے، نتیجہ ہے اُن سوالوں کے جواب پانے کا جو تجرباتِ حیات کے زائیدہ ہیں۔ جواب کی جستجو میں وہ مشرق و مغرب کے فکری سرچشموں کو کھنگالتے ہیں۔ اسلامی نظامِ فکر کے جھرنے پر اُن کی پیاس بجھتی ہے لیکن دوسرے مکاتیب فکر سے انھوں نے جو کچھ حاصل کیا ہے اسے وہ ترک نہیں کرتے بلکہ اسلامی نظامِ فکر کی روشنی میں اس کا تخلیقی استعمال کرتے ہیں۔ اُن کا نثری فلسفہ احساس

اور تخیل میں ڈوبا ہوا نہیں ہے۔ لیکن ان کی شاعری ہے۔ کسی ستم ظریف نے دل لگتی بات کہی ہے کہ شیکسپیر کے المیہ ڈرامے شیکسپیر نے نہیں براڈے نے لکھے ہیں، شیکسپیر نے تو صرف ڈرامے لکھے ہیں۔ اس نظر سے دیکھیں تو اقبال نے صرف شاعری کی ہے خصوصاً اُردو میں کہ یہی کلام ہمارے لیے ایک زندہ کلام ہے۔ جتنا فلسفہ اقبال کے نقادوں نے اپنی تنقیدوں میں بگھارا ہے اتنا اقبال کی شاعری میں نظر نہیں آتا۔ اقبال کے نقاد بنیادی طور پر ادبی نقاد نہیں تھے۔ وہ ان کے افکار کی تفسیر و تاویل کرتے رہے لیکن ادبی تجربات اور جمالیاتی اقدار پر مبنی تنقیدی اصولوں کی روشنی میں ان کے کلام کی پرکھ نہیں کی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبالیات کے ماہرین میں سے اکثر نے سوائے اقبال کے کسی قدیم یا جدید شاعر اور فنکار پر کوئی مضمون یا کتاب نہیں لکھی۔ شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین سوائے تقابلی مطالعہ کے ممکن نہیں اور اقبالیات کے ماہرین ادب کم اور فلسفہ اور اسلامیات زیادہ پڑھتے تھے۔ سچ تو یہ ہے کہ اقبال پر اگر اسلام کا اثر نہ ہوتا تو ان ماہرین میں سے سوائے چند کے اقبال پر کتاب لکھنے کی بجائے حدیث و فقہ اور فلسفہ اور سیاسیات پر طبع آزمائی کرتے۔ اس رویّہ سے اقبال کو جو نقصان پہنچا ہے وہ یہ ہے کہ قاری غبار آلود ذہن سے کلامِ اقبال سے لطف اندوزی کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے۔ اس کا ذہن فلسفیانہ تصورات اور جڑ پکڑے ہوئے تعصّبات سے اتنا دھندلایا ہوا ہوتا ہے کہ اقبال کے اشعار اپنی صاف اور منزّہ شکل میں اس پر اثر انداز ہونے کی بجائے یا تو نقادوں کے نکھشے ہوئے تصوّرات میں ڈھل جاتے ہیں یا اس کے تعصّبات کو پالتے پوستے نظر آتے ہیں۔ براہِ راست کلامِ اقبال کا مطالعہ قاری کے لیے کوئی دشواریاں پیدا نہیں کرتا، کیونکہ اقبال مشکل شاعر نہیں ہیں۔ مشکل شاعر ایلیٹ ہے جسے سمجھنے کے لیے اُن تفاسیر کا مطالعہ ضروری ہے جو اس کی علامات کی وضاحت کرتی ہیں۔ ایلیٹ بھی اقبال سے کم مذہبی اور فلسفیانہ نہیں ہے لیکن اس کے فلسفہ اور تھیولوجی پر نقاد زیادہ مغز پاشی نہیں کرتے، کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ اگر شاعر کا COMPLEX POETIC PATTERN قاری کی گرفت میں

آجائے تو فلسفیانہ خیال خود بخود اپنے معنی بے نقاب کر دیتا ہے۔ اقبال کا شاعرانہ نظام چونکہ پیچیدہ نہیں ہے اس لیے اُن کا نظام افکار اسکالرشپ کے گھوڑے دوڑانے کی جولانگاہ بنا۔ جتنا غیر تنقیدی رویّہ اقبال کے ناقدوں کا اقبال کی طرف رہا ہے اس کی دنیائے تنقید میں مثال ملنی مشکل ہے۔

اقبال کی شاعری میں فلسفہ ہے۔ فلسفیانہ تصورات ہیں۔ گہرے افکار اور بصیرت افروز خیالات بھی ہیں۔ ان کے بعض خیالات اہم ہیں، بعض معمولی، بعض اپنی اہمیت کھو چکے ہیں۔ بعض فرسودہ اور پارینہ ہو چکے ہیں اور جن مسائل کا ہمیں سامنا ہے اُن سے غیر متعلق ہو چکے ہیں۔ یہ ہر اُس شاعری کا مقدر ہے جو مفکرانہ ہے اور خیالات کے سنگ و خشت سے اپنا ایوان تعمیر کرتی ہے۔ اقبال کی شاعری سماجی اور سیاسی طنز کی بھی دلچسپ مثالیں پیش کرتی ہے۔ لیکن طنزیہ شاعری کے خیالات کو بھی فلسفیانہ خیالات سمجھنا ہماری سادہ لوحی ہے۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ کا پورا لطف IRONY میں ہے پُر جلال لب و لہجہ جو مخلوقِ نار کو زیب دیتا ہے، سیاسی طنز کو صحافت کی سطح سے بلند کر کے COSMIC DIMENSION عطا کرتا ہے۔ مسولینی کا پیغام بھی سیاسی طنز کی دلچسپ مثال ہے۔ جن خیالات کا نظم میں اظہار ہوا ہے اُن کی فلسفیانہ اور اخلاقی اقدار خطرناک ہیں۔ ان خیالات کو طنز سے الگ کر دیجیے، وہ اپنی تمام قدر و قیمت کھو دیں گے۔ جبریل اور ابلیس کا مکالمہ اقبال کی چند بہترین نظموں میں سے ہے۔ اس نظم پر جتنا ادبی نقادوں نے لکھا ہے، مذہبی نقادوں نے نہیں لکھا۔ وجہ صاف ہے۔ حرکت و عمل کا تصور اپنی فلسفیانہ حدود توڑ کر ایسی ڈرامائی صورتحال میں مبدّل ہو گیا ہے کہ اسے پھر مذہبی عقیدے کے فریم میں جکڑنا ممکن نہیں رہا۔ نظم ایک قائم بالذات فن پارے کی طرح جگمگاتی ہے اور سرکشی کی جدلیات کو اس قدر EXPLOSIVE بناتی ہے کہ اس کے شعلوں میں خود اقبال کے بعض AUTHO-RITARIAN عقائد جھلستے نظر آتے ہیں۔ اس نظم میں شاعر اقبال فلسفی اقبال پر

غالب ہے کیونکہ شیطان غالب ہے۔ لینن کے حضور میں فرشتوں کا بیان، خدا کا فرمان، تین نظموں کا یہ مثلث کمزور ہے، گو خیالات مسولینی کے پیغام کے مقابلہ میں زیادہ مفید انسانیت ہیں۔ کمزور اس لیے ہے کہ حالاتِ حاضرہ پر صحافیانہ تبصرہ ڈرامائی صورتحال کو ابھرنے نہیں دیتا۔ نقوش کردار نہیں بنتے اور خدا اور لینن کے پیچھے اقبال ہی بولتے نظر آتے ہیں۔ جب مقام کیلاش یا OLYMPUS ہو تو اسلوب میں اس جلال و جبروت کی توقع فطری ہے جو شیطان اور پرومیتھیس کی گفتار کو پُروقار بناتا ہے۔ نظموں کے خیالات عام سیاسی اور انقلابی خیالات ہیں۔ وہ اہم ہیں، اچھے ہیں، انسان دوست ہیں، لیکن ان میں گہرے فلسفیانہ رموز کی تلاش بے معنی ہے۔ اب اقبال کا یہ شعر دیکھیے:

سبق پھر پڑھ صداقت کا، عدالت کا، شجاعت کا
لیا جائے گا تجھ سے کام دُنیا کی امامت کا

یہ شعر DIDACTIC شاعری کی ناگوار مثال ہے اور صرف طغرے کے کام کا ہے، اس کے برخلاف یہ شعر دیکھیے:

وہ چشمِ پاک بیں کیوں زینتِ برگستواں دیکھے
نظر آتی ہے جس کو مردِ غازی کی جگر تابی

خیال امیج میں ایسا گھل مل گیا ہے کہ بطور خیال کے اس پر فلسفیانہ حاشیہ آرائی وہی لوگ کر سکتے ہیں جو کسی شعر میں خدا کا لفظ دیکھ کر الٰہیات پر کتاب لکھنے کا سواد رکھتے ہیں۔ پھر اقبال کے بہت سے خیالات ایسی دانشمندی اور بصیرت کے حامل ہیں جو یا تو زندگی کے تجربات کا نچوڑ ہیں یا متصوفانہ شاعری کا عطیہ۔ یہ اشعار دیکھیے:

گدائے مے کدہ کی شانِ بے نیازی دیکھ
پہنچ کے چشمۂ حیواں پہ توڑتا ہے سُبو

اپنے رازق کو نہ پہچانا تو محتاجِ ملوک
اور اگر پہچانا تو تیرے گدا دارا و جم

یہ خیالات بہت گہرے فلسفیانہ خیالات نہیں۔ ان میں پیش کردہ اخلاقی رویہ

صوفیانہ شاعری کا مہتم بالشان موضوع رہا ہے۔ اقبالؔ کی چھاپ خیالات پر نہیں اشعار پر ہے کہ ایک منفرد تخلیقی ذہن کا اعجاز لیے ہوئے ہیں۔ اب اقبالؔ کا یہ شعر دیکھیے:

میرِ سپاہ ناسزا لشکریاں شکستہ صف
آہ وہ تیرِ نیم کش جس کا نہ ہو کوئی ہدف

اس شعر میں کوئی خیال نہیں بلکہ ایک نہایت ہی نازک صورتِ حال کو DEFINE کرنے کی کوشش ہے۔ یہ سرتاسر شاعرانہ رویّہ ہے فلسفیانہ نہیں۔

میں بتانا یہ چاہتا ہوں کہ اقبال کے تمام خیالات کو فلسفیانہ وقار نہیں بخشا جا سکتا جیسا کہ ان کے نقادوں کی خصوصیت رہی ہے۔ ان کے خیالات کے اہم یا غیر اہم ہونے سے ان کی شاعری پر آنچ نہیں آتی۔ ہر اس شاعر کی طرح جو مفکرانہ ذہن رکھتا ہے اور بے شمار سماجی سیاسی اور تہذیبی واقعات پر سوچتا ہے، ان کے خیالات کبھی عارفانہ، کبھی پارینہ، کبھی گہرے اور کبھی سطحی بنتے ہیں۔ ادبی نقاد خیالات کی جھلکیوں پر نہ تو پا بجولاں ہوتا ہے نہ چراغ پا۔ اقبالؔ کے جمہوریت یا پردے کے خلاف یا حق میں ہونے سے ان کی شاعرانہ عظمت میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ جمہوریت کے حق میں لکھی گئی خراب شاعری شاعر کو اچھا شاعر نہیں بناتی، ممکن ہے اچھا آدمی بناتی ہو، اور اچھے آدمیوں ہی کی ہمیں ضرورت ہو تو ستیہ سائیں بابا اور رہیم وتی نندن بہوگنا کی دنیا میں کہاں کمی ہے، اب مثلاً پردے پر ان کی نظم دیکھیے۔ کہتے ہیں:

ابھی تک ہے پردے میں اولادِ آدم
کسی کی خودی آشکارا نہیں ہے

بذلہ سنجی اور خودی کے تصوّر کا سہارا لے کر وہ مسئلہ سے دامن بچاتے نظر آتے ہیں۔ لیکن "آزادیٔ نسواں" میں وہ DILEMMA کے دونوں سینگ پکڑے مسئلے سے آنکھیں چار کرتے ہیں اور کسی نتیجہ پر پہنچنے کی بجائے ایک ایسے سوال پر نظم کو ختم کرتے ہیں جس کا جواب پانے کی کوشش سوالات کے سلسلے کو کبھی ختم نہیں ہونے دیتی وہ کہتے ہیں کہ یہ فیصلہ خود عورتوں کو کرنا ہے کہ:

کیا چیز ہے آرائش و قیمت میں زیادہ
آزادیٔ نسواں کہ زمرّد کا گلوبند

یہ سرتاسر شاعرانہ رویّہ ہے، فلسفیانہ نہیں۔ اسی طرح فنونِ لطیفہ پر اقبالؔ کے تمام تر خیالات سماجی اخلاقی اور تعلیمی تصوّرِ فن کے حامل ہیں، اور ہم جانتے ہیں کہ آرٹ کے اخلاقی اور افادی تصوّر سے جدید ذہن کتنا برگشتہ خاطر ہے۔ لیکن فنونِ لطیفہ پر اقبالؔ کی نظموں کو جو چیز قابلِ قبول یا ناقابلِ قبول بناتی ہے وہ ان کے آرٹ کے نظریات نہیں بلکہ یہ بات کہ نظریہ کی روشنی میں حقیقت جیسی کہ وہ ہے اسے وہ ٹھیک سے دیکھ اور سمجھ رہے ہیں یا نہیں۔ مثلاً اپنی نظم "تیاتر" میں وہ کہتے ہیں:

یہی کمال ہے تمثیل کا کہ تو نہ رہے
رہا نہ تو تو نہ سوزِ خودی نہ سازِ حیات

اس صداقت کو آپ قبول کیجیے تو دنیا بھر کا ڈرامائی ادب اور تھیٹر کی تاریخ خاک میں مل جاتی ہے۔ اب رقص پر اقبالؔ کے یہ دو اشعار دیکھے:

چھوڑ یورپ کے لیے رقصِ بدن کے خم و پیچ
رُوح کے رقص میں ہے ضربِ کلیم اللّٰہی
صلہ اس رقص کا ہے تشنگیٔ کام و دہن
صلہ اس رقص کا درویشی و شاہنشاہی

اقبالؔ نے روح و جسم کی ثنویت پر ایک تہذیبی سرگرمی کو گردن زدنی قرار دیا ہے، رقص بدن ہی کا ہوتا ہے اور ہر رقص EROS کی طاقت کا زائیدہ ہے۔ رقص و موسیقی مذہبی جذبہ اور روحانیت کے ساتھ ساتھ زمانۂ ماقبل تاریخ سے انسان کی بنیادی جذباتی ضرورتوں کو پورا کرتے رہے ہیں۔ یورپ کا رقص تو خواہ مخواہ ہدفِ ملامت بنا ہے اقبالؔ کا ذہن رقص کو کسی بھی فارم میں قبول کرنے کا اہل نہیں ہے کہ جسم کے خم و پیچ کو جنس سے علیحدہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ وہ جو ALTERNATIVE سمجھاتے ہیں، وہ رقص کا استرداد ہے۔ دراصل یہ رقص پر فلسفیانہ سوچ بچار نہیں ہے۔

اپنے مذہبی تقشف کا اظہار ہے۔ کچھ یہی عالم ہنروران ہند پر ان کی تنقید کا ہے۔ عشق و مستی کا جنازہ ہے تخیل ان کا۔ آہ بیچاروں کے اعصاب پہ عورت ہے سوار۔ یہ فکر فلسفی اور نقاد کی نہیں، طنز نگار کی ہے اور طنز اس لیے کمزور ہے کہ اقبال بے عورت آرٹ کا نمونہ سوائے اپنے کلام کے پیش کرنے سے قاصر ہیں۔ اس تنقید کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے مجھے ہندوستان کی پوری فنی روایت یا عصری ہندوستان کے ادب کو ناکارہ ثابت کرنا پڑے گا جو حقائق کو جھٹلائے بغیر ممکن نہیں۔

طنز نگار، طربیہ نگار کے برعکس انسانی اعمال کا محاکمہ NORMS کی روشنی میں نہیں، IDEALS کی روشنی میں کرتا ہے، کیونکہ اس کا مقصد اصلاحِ اعمال ہوتا ہے جو تماشائے جہاں سے مختلف ہے۔ ادبی تنقید IDEALS کو نہیں NORMS. کو سامنے رکھتی ہے اور جو کچھ لکھا گیا ہے اس کی روشنی میں جو کچھ لکھا جا رہا ہے اس کی پرکھ کرتی ہے۔ اور کیا لکھا جانا چاہیے اس سے سروکار نہیں رکھتی کہ تخلیق کا پورا عمل ناقابلِ پیش بینی ہے۔ اقبال مردِ خدا کے جس بلند مقام سے آرٹ کو دیکھ رہے ہیں اس مقام پر آدمی کے لیے اس کا مذہبی اور روحانی تجربہ کافی ہوتا ہے اور اسے ادب آرٹ اور دوسری تہذیبی سرگرمیوں کی ضرورت نہیں رہتی۔ اقبال اگر طنز نگار ہوتے اور پوپ کی DUNCIAD کی مانند ایک خاص قسم کی شاعری کو ہدفِ ملامت بناتے تو بات بنتی۔ سوفٹ ایک مذہبی آدمی تھا جو اپنی اخلاقیات کو عالمِ انسانیت میں عمل پیرا دیکھنا چاہتا تھا اور جب نہیں دیکھتا تو اس کا غم و غصہ اور کلبیت عالمی ادب کا ایک شاہکار تخلیق کرتی ہے۔ اقبال میں غم و غصہ، طنز، جھنجھلاہٹ اور کلبیت نہیں ہے۔ ان کے طنز پر دانائے راز کا وہ پروقار لہجہ غالب ہے جو صداقتوں کو بے نقاب کرتا ہے:

چشمِ آدم سے چھپاتے ہیں مقاماتِ بلند
کرتے ہیں روح کو خوابیدہ بدن کو بیدار

پتہ نہیں وہ کونسے ادب اور آرٹ کو دیکھ رہے ہیں کہ کمرشل کلچر ان کے عہد کے بعد کی پیداوار ہے۔ ادب کا اخلاقی اور افادی نقطۂ نظر اہم ہے اور اس کی ایک

طویل تاریخ ہے۔ یہ نقطۂ نظر اب کارآمد نہیں رہا کیونکہ گوناگوں وجوہات کی بنا پر ادب ہیئتِ اجتماعیہ کو متاثر کرنے کا وہ کام نہیں کر رہا جو محدود انسانی آبادیوں میں کرتا تھا۔ بہرحال اس نقطۂ نظر سے ادب اور آرٹ کا جائزہ لیا جا سکتا ہے، لیکن تجزیے کا یہ کام نثر کرتی ہے۔ کسی زمانے میں یہ کام بوائلو اور پوپ نے نظم میں بھی کیا تھا، لیکن اقبال ان کی طرح شاعری میں مضمون نہیں لکھتے، چنانچہ ان کی باتیں محض خیال آرائی بن جاتی ہیں جس قسم کے شعر و ادب کو وہ پسند یا ناپسند کرتے تھے ان کے متعلق اپنے جذباتی رویّہ کا اظہار۔ یہ بھی خالص شاعرانہ طریقہ کار ہے فلسفیانہ نہیں، اور شاعر کے خیالات سے اختلاف شاعری کے سحر کو حسن آفرینی کے پورے جمالیاتی عمل کو مجروح کرتا ہے۔

غلامی، اور غلاموں کی زندگی اور غلاموں کی تہذیب اور اُن کے ادب اور آرٹ پر اقبال کی نکتہ چینی میں بہت سختی ہے اور رمزاح کا فقدان اس سختی کو قساوت اور سفّاکی میں بدل دیتا ہے۔ دراصل اقبال میں بھی اس بنیادی انسانی ہمدردی کی کمی نظر آتی ہے جس کے نہ ہونے سے بقول آئرس مرڈوک، سارتر ناول نگاری کا کام جاری نہ رکھ سکا اور اپنے خیالات مضامین اور ایسے ڈراموں میں جس میں مکالمہ عمل اور کردار پر حاوی تھا پیش کرتا رہا۔

اقبال کے آخری دور کا کلام اس جذباتی وفور اور رنگارنگی سے عاری ہے جو بانگِ درا اور بال جبریل، کی شاعری کو سوز و گداز عطا کرتے ہیں۔

تصوّرات اور عقائد کا سخت گیر ہونا شاعر کے لیے کبھی مفید ثابت نہیں ہوا۔ اقبال کے اکثر خیالات انسانی دنیا کے ارضی تجربات سے بہت دور ہو گئے ہیں اور اقبال اپنے ہی تصوّرات کی بنائی ہوئی دنیا میں جیتے نظر آتے ہیں۔ مارکس نے آئیڈیولوجی کو جھوٹا شعور اسی لیے کہا ہے کہ مادّی دُنیا کے حقائق خیالات کی کسوٹی نہیں بنتے۔ حب الوطنی، تعلیم، عورت، فنونِ لطیفہ، جمہوریت، اشتراکیت، طبقاتی کشمکش، مغربی تہذیب، عالمِ اسلام پر اقبال نے جو کچھ لکھا، وہ اپنی فکری اور دانشورانہ اہمیت کھو چکا ہے

کیونکہ ان مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کے ہمارے رویّے بدل گئے ہیں۔ ان مسائل پر لکھی ہوئی اقبال کی نظموں کے صرف وہی حصے شاعرانہ طور پر زندہ ہیں جن میں کوئی ایسی دانشمندانہ بات کہی گئی ہو جو واقعات کی پابستگی سے آزاد ہو، یا کسی معنی خیز انسانی تجربے کا بیان ہو۔ یہ بات جاننے کے لیے کہ گردوپیش کے حقائق کو انسانی اور حقیقی سطح پر دیکھنے کی بجائے خیالی سطح پر دیکھنے کے نتائج کیا ہوتے ہیں ان کے چند تصوّرات کا جائزہ لیجیے۔

خیال کی سطح پر یہ بات درست ہے کہ وطن کا پیرہن مذہب کا کفن ہے، اور خیالی سطح پر قائم ہیئت اجتماعیہ کا تصوّر بھی بڑا ولولہ انگیز ہے۔ لیکن اقبال سے پہلے اور ان کے بعد بھی لوگ وطن اور مذہب کے مسائل بڑے داروگیر کے بعد تجربات کی دنیا میں حل کرتے رہے ہیں۔ یہ مسائل ہر آن بدلتی دنیا میں ہر آن نئے CHALLENGES لے کر آتے ہیں اور آدمی کا حقیقت پسند ذہن چند تصوّرات کو اقدارِ مطلق کا مقام دینے سے انکار کرتا ہے۔ ایک خیال تھا جو اقبال نے پیش کیا لیکن عمل کی دنیا میں وہ تار تار ہوگیا۔

جُدا ہو دیں سیاست سے تو رہ جاتی ہے چنگیزی

لوتھر اور پروٹسٹنٹزم سے انھیں اندیشہ تھا کہ عیسائی ہیئت اجتماعیہ چھوٹی قومیتوں میں تقسیم ہو جائے گی اور باہمی پیکار انھیں کمزور کر دے گی۔ یہ اندیشہ درست ثابت نہیں ہوا۔ پھر تاریخ ہمیں بتاتی ہے کہ کلیسائی اقتدار کے زمانے میں خونریزیوں کی کمی نہیں تھی۔ لگ بھگ یہی عالم تاریخِ اسلام کا ہے۔ دین نے سیاست کا حلیف بن کر جو تباہیاں نازل کی ہیں ان سے تاریخِ عالم رنگی پڑی ہے۔ مغل بادشاہوں کا قابلِ قدر تاریخی کارنامہ یہی ہے کہ وہ ایک ایسی ریاست کی بنیاد رکھنے میں کامیاب ہوئے جو مذہب و شریعت پر نہیں بلکہ اس حکمتِ عملی اور PRAGMATISM پر مبنی تھی جو سیاسی فکر کو دانشمندانہ بناتی ہے اور اسے یوٹوپین بننے سے باز رکھتی ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی سیاسی فکر پر رومانی انقلاب پسندی اور یوٹوپیا زم کے اثرات آسانی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ شاعرانہ آدرش پسندی فلسفیانہ فکر کو مغلوب کرتی دکھائی دیتی ہے اور یہاں بھی شاعر فلسفی کو بہت پیچھے چھوڑتا نظر آتا ہے۔

اقبالؔ کارل مارکس سے خوش نہیں تھے کہ مارکس نے مذہب کو افیون کہا تھا لیکن مارکس دنیا کا پہلا ملحد نہیں تھا۔ ملحدانہ خیالات رکھنے والے مفکرین تاریخ کے ہر موڑ پر نظر آتے ہیں کہ شک و یقین کی جدلیات سے انسان کی فکر جِلا پاتی ہے۔ چونکہ آدمی سوچنے والا جانور ہے لہٰذا یہ بات اس کی فطرت میں ہے کہ وہ ان بتوں کو توڑتا ہے جنھیں وہ پوجتا آرہا ہے اور پھر نئے بت تراشے۔ مشکل اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کسی خیال یا عقیدے کو ریاستی اقتدار کی پشت پناہی حاصل ہوتی ہے۔ پھر تو آزاد فضا میں فکر کا جدلیاتی ارتقا ختم ہوجاتا ہے، کلچر اور دانشوری گریزاں پھرتے ہیں، اور جبر و احتساب اور INQUISITION کا بھیڑیا چاروں طرف غرّاتا نظر آتا ہے۔ ریاست کا وہ تصور جو اقبالؔ کی شاعری سے ابھرتا ہے اور جسے اقبالؔ کے نقادوں نے ایک سیاسی آئیڈیولوجی کی شکل دی ہے، فاشی اور اشتراکی ریاست کی مانند TOTALITARIAN ہے۔ مارکس کے الحاد سے کہیں زیادہ ریاست کا یہ مطلق العنان تصور جدید ذہن کو برگشتہ خاطر کرتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ ملحدانہ فکر کے مقابلہ میں مذہبی فکر ترقی پسند اور انسان دوست ہی ہو۔

اقبالؔ کے ذہن میں جس آدرشی آدمی اور آدرشی سماج کا تصور پروان چڑھتا رہا اس نے تاریخ عالم میں نہ تو کبھی جنم لیا نہ ہی نظامِ کائنات میں اس کے پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔ اقبالؔ آدرشوں کی دنیا میں رہنے والے شاعر تھے۔ چونکہ یہ آدرش بنیادی طور پر سیاسی، سماجی اور مذہبی تھے، لہٰذا اقبالؔ کی جہاں گیری اور جہاں بانی کا نتیجہ یہ ہوا کہ شاعر نے جمہور کی بستیوں اور زندہ انسانی آبادیوں سے اپنا ربط کھو دیا۔ ایسی شاعری کا تجریدی ہونا ناگزیر تھا۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ اقبالؔ کے یہاں عام انسانی زندگی کے ٹھوس تجربات اور ان کے جذباتی اور روحانی سروکاروں کا بیان کم سے کم تر ہے۔ اقبالؔ کے برعکس ورڈزورتھ کا سب سے اہم شعری کارنامہ یہ ہے کہ اس نے نو کلاسیکی شاعروں کی URBANITY اور ان کی اخلاقیات کو بالائے طاق DIDACTICISM ان کے رکھ کر اپنی POETIC MUSE کو کھیت کھلیانوں کی کھلی فضاؤں میں پروان چڑھایا اور شاعری کو عام انسانی زندگی کے عظیم PASSIONS کا ترجمان بنایا۔ شاعری پھر سے

CONCRETE بنی، IMAGIST بنی، انسان کی جذباتی زندگی کی آئینہ دار بنی۔ ورڈزورتھ نے شاعری کو انسانیت کا خاموش اور پُرسکون سنگیت کہا ہے۔ انسانیت شاعری کا موضوع اور مواد ہے، خاموش اور پُرسکون سنگیت اس کی ہیئت۔ یہ دونوں عناصر اقبال کی دسترس سے باہر رہے کیونکہ انھوں نے تجربات کی بجائے خیالات کی سطح پر جینا زیادہ پسند کیا۔ اقبال کی سوانح سے بھی پتہ چلتا ہے کہ اُن کے زیرِ مطالعہ جو کتب رہیں ان میں ادب سے زیادہ فلسفہ اور مذہبیات کا پلڑا جھکا ہوا تھا کالرج کے متعلق ایلیٹ نے بتایا ہے کہ بطور شاعر کے اس کے لیے زیادہ بہتر تھا کہ وہ جرمن مابعد الطبیعات اور سیاسی اقتصادیات کی بجائے مثلاً سیر و سیاحت کی کتابیں پڑھتا۔ کچھ نہیں تو ان کتابوں سے اسے ایسا امیج مل سکتا تھا جو اس کی شاعری کے کام آتا۔ شاعرانہ تخیل کی سیرابی خود بخود نہیں ہوتی، بلکہ اس مقصد کے لیے شاعر کو اعلیٰ ترین تخیلی کارناموں کو اپنی ذہنی فضاؤں میں بسانا پڑتا ہے — مابعد الطبیعیات نے کالرج کی شعری صلاحیت کو جس طرح مفلوج کیا اس کا دل ہلا دینے والا بیان اس کی نظم AN ODE TO DEJECTION میں ہوا ہے۔ اقبال کے آخری دور کے کلام سے اقبال کے مداح بھی بہت خوش نہیں ہیں۔ ایسا لگتا ہے وہ خیالات کو نظم کرتے چلے جاتے ہیں اور کوئی خیال شاعرانہ تخیل کی بھٹی میں پک کر نہیں نکلتا۔ شعری تخیل بانجھ ہوتا گیا ہے اور تازہ کار شعری PATTERNS تراشنے، اور محسوس پیکروں سے انہیں مالا مال کرنے کی گویا اس میں سکت نہیں رہی ہے۔ خیالات ہیں لیکن اقوالِ زریں کی صورت میں، شعری تجربے کی صورت میں نہیں۔ اقبال فن کی طرف سے بے پروا نہیں تھے، لیکن وہ فن سے آگے کسی اور چیز کو دیکھ رہے تھے۔ شاعری کو انھوں نے VOCATION کے طور پر نہیں بلکہ MISSION کے طور پر اختیار کیا تھا۔ شاعری کرنا نہیں بلکہ شاعری سے چند قومی مقاصد حاصل کرنا ان کا مطمحِ نظر تھا۔ غیر شعوری طور پر وہ ان سرچشموں سے دُور ہوتے گئے جو شاعرانہ تخیل کو سیراب کرتے ہیں انھیں احساس تک نہ ہونے پایا کہ قوم کی فکر میں ان کی شاعری کتنی تجریدی بنتی جا رہی ہے

وہ سمجھتے رہے کہ قوم کو صالح خیالات کی ضرورت ہوتی ہے اور اسی پر انھوں نے اکتفا کی۔ محض خیالات نظم کر دینا شاعری نہیں ہے اس بات کا احساس انھیں اس وقت ہوتا جب ان کے لیے شاعری فلسفۂ خودی یا پیغام بیداری سے زیادہ اہمیت رکھتی۔ اس وقت وہ شعری اظہار کی نئی جولاں گاہوں کی تلاش میں نکل کھڑے ہوتے اور سپاٹ فلسفیانہ شاعری کی بجائے زندہ شعری تجربات سے اُردو ادب کو مالا مال کر دیتے۔ اردو کو چھوڑ کر فارسی میں لکھنا بھی ایک فنکارانہ نہیں آئیڈیولوجیکل فیصلہ تھا۔ اور اسی لیے غلط فیصلہ تھا۔ اس میں شک نہیں کہ فارسی انھوں نے اتنی پڑھی تھی کہ وہ ان کے لیے مادری زبان کا مقام حاصل کر چکی تھی لیکن پھر بھی فارسی ان کی مادری زبان نہیں تھی۔ فارسی کے بنے ہوئے سانچوں میں تجریدی خیالات کے ڈھلنے کے امکانات زیادہ تھے۔ اردو زبان زیادہ تخلیقی رویّہ کا مطالبہ کرتی تھی کیونکہ تجریدی خیالات کے اظہار کے لیے ڈھلے ڈھلائے سانچوں کی اس میں اتنی افراط نہیں تھی جتنی کہ فارسی میں۔ ایک ضدی اور سرکش میڈیم کو قابو میں کرنے ہی سے تخلیق و اظہار کی نئی راہیں کھلتی ہیں۔ اردو میں خود اقبالؔ کو احساس ہو جاتا کہ ان کے اشعار سپاٹ اور پھسپھسے ہو رہے ہیں اور ان کے بے رنگ کلام کی تنقید اور پیروڈی شاید اسی طرح انھیں راہِ راست پر لے آتی جس طرح غالبؔ کو لے آئی۔ فارسی میں لکھنے کا اگر ان کا مقصد یہ تھا کہ ان کا پیغام زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچے تو اس میں بھی وہ بہت کامیاب نہیں ہوئے۔ فارسی والوں نے خسروؔ کو مشکل سے قبول کیا ہے، اقبالؔ کی قدر کیا خاک کرتے۔ اقبال پر فارسی میں جو تنقیدیں لکھی گئی ہیں وہ سیاسی سپاسنامے ہیں، ورنہ اقبالؔ بطور اردو شاعر ہمارے دل کے جتنے قریب ہیں بطور فارسی شاعر کے اہلِ ایران کے دل کے قریب نہیں۔

کہنے کا مطلب یہ کہ اقبالؔ بنیادی طور پر شاعر تھے اور شاعر کے لیے شاعر کے رول کی قیمت پر کوئی دوسرا رول اختیار کرنا خوشگوار نتائج پیدا نہیں کرتا۔ اقبالؔ کا فلسفی ہونا اُن کی ایک امتیازی خصوصیت ہے لیکن شاعری کا اچھی شاعری ہونے کے لیے فلسفیانہ ہونا ضروری نہیں۔ دُنیا کی بہت کم شاعری فلسفیانہ ہے فلسفی شاعر(ں)

کو انگلیوں پر شمار کیا جا سکتا ہے، اور ویسے بھی عام طور پر شاعر فلسفیانہ فکر کے معاملے میں ذرا کورے ہی ہوتے ہیں۔ ایلیٹ نے شیکسپیر کے متعلق کہا تھا کہ جہاں تک THINKING کا تعلق ہے شیکسپیر نے بہت زیادہ کی ہو ایسا نہیں لگتا اس میں شک نہیں کہ ایلیٹ نے ڈانٹے کو اس کے فلسفے کی وجہ سے شیکسپیر پر فضیلت بخشی تھی لیکن کہنے والوں نے کہا ہے اور یہ حقیقت ہے کہ ڈانٹے نے تھامسین فلسفہ کو من وعن بیان کیا ہے اور اس فلسفہ پر طبعزاد تفکر کا فقدان اسے فلسفی کہلانے کا مستحق نہیں ٹھہراتا۔ اس معاملے میں اقبال کو ڈانٹے پر فوقیت حاصل ہے کہ انھوں نے دوسرے فلسفیوں کے افکار و خیالات کا نہایت خلاقانہ استعمال کیا ہے۔ نہ تو وہ کسی ایک مکتبۂ فکر کے حلقہ بگوش ہو کر رہ گئے ہیں نہ کسی ایک فلسفی کے مقستر۔

پھر یہ ثابت کرنا بھی آسان نہیں کہ ایک مخصوص قسم کا فلسفہ یا اچھا یا صحت مند فلسفہ فی الواقع شاعرانہ حسن وخوبی کا ضامن بن سکتا ہے۔ رینے ویلک نے کہا ہے کہ شیلی کا ذہنی ارتقار گاڈون کی ناگوار مادیت پسندی سے شروع ہو کر افلاطونی عینیت پر پہونچتا ہے، لیکن کیا اس سے ہم یہ نتیجہ نکال سکتے ہیں کہ شیلی کی بعد کی شاعری اس کی ابتدائی شاعری سے بہتر ہے۔

رینے ویلک نے یہ سوال بھی اٹھایا ہے کہ جدید ذہن شیلی کی شاعری کو بہت پسند نہیں کرتا۔ کیا فلسفے کی موجودگی اس کی شاعری کو قابلِ قبول بنا سکتی ہے۔ اگر ہم اس بات پر غور کریں کہ الکزنڈر پوپ کی شاعری اس کے فلسفہ کی وجہ سے اہم ہے یا فلسفہ کے باوصف تو ہمیں پتہ چلے گا کہ اس کا فلسفہ مستعار اور بے ربط ہے، اور زیادہ مربوط شکل میں اس کے حقیقی ماخذات میں دیکھا جا سکتا ہے، لیکن پوپ کی بذلہ سنجی اور امیجری اور دانشورانہ صلابت والا اس کا اسلوب اس کی شاعری کو اہم بناتا ہے۔ اگر اس کی شاعری ان خصوصیات سے تہی دامن ہوتی تو اس کا فلسفیانہ کلام ان نظموں کی مانند جو اوسط درجہ کے شاعروں نے فلسفیانہ مقالوں کی صورت لکھیں فراموش کر دیا جاتا۔ پھر بہت سے شاعر خود کسی نظامِ فلسفہ کے بانی نہیں ہوتے بلکہ دوسروں سے مستعار لیتے ہیں اور

شاعری میں یہ عیب نہیں سمجھا جاتا جو اس بات کا ثبوت ہے کہ شاعری میں فلسفی ہونا ضروری نہیں لیکن اگر شاعر کی شاعری ORIGINAL نہ ہو تو اس کی قیمت دو کوڑی کی رہ جاتی ہے اقبال نہ صرف یہ کہ ORIGINAL شاعر ہیں بلکہ ORIGINAL فلسفی بھی ہیں اور گو انھوں نے مشرق و مغرب کے فلسفیوں کے تصوّرات سے استفادہ کیا ہے جو ایک شاعر کے لیے بالکل فطری بات ہے لیکن ان تصورات کا انھوں نے نہایت طبعزادانہ اور خلّاقانہ استعمال کیا ہے جو شاعری کی دنیا میں کم دیکھنے کو ملتا ہے۔ ان کے یہاں کسی ایک مدرسۂ فکر کی حلقہ بگوشی نظر نہیں آتی اسی لیے ان کا مرتبہ مفسّر اور شارح کا کم اور مفکّر کا زیادہ ہے۔ وہ ذہن جس کی فکری صلاحیت معمولی ہے COMMON SENSE کی محفوظ سطح سے بلند نہیں ہوتا۔ نابغہ فلک سیر ہوتا ہے اور وہ تمام خطرات مول لیتا ہے جو فکر کو تجربات کی ارضیت سے بلند کرنے کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ اقبال اخلاقیات کی سطح پر شریف اور نفیس آدمی کا تصور پیش نہیں کرتے بلکہ خیروشر کے عنصری پیکار کے تناظر میں اس COSMIC آدمی کو دیکھتے ہیں جو اپنے خونِ جگر سے اپنی جنّت آپ پیدا کرتا ہے۔ دانائے راز، ملائے مکتب اور معلّم اخلاق کی اسفل سطح سے کبھی بات نہیں کرتا۔ یزداں شکار ایسے محفوظ مقامات کو بہت پیچھے چھوڑ جاتا ہے۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مذہب سے اتنی شدید وابستگی کے باوجود اقبال نے مذہبی شاعری نہیں کی۔ یہ شاعری صرف شاعری ہے جو ایک ایسے ذہن کی تخلیق ہے جس کا خمیر منجملہ دوسرے عناصرِ فکر و فلسفہ اور مذہب سے تیار ہوا تھا۔ خالص مذہبی شاعری آدمی کے تخلیقی شعور کی TOTALITY کی ترجمان نہیں ہوتی، بلکہ اس کے ایک ڈائمنشن، اہم ڈائمنشن ہی سہی، کو پیش کرتی ہے۔ خالص بھگتی بھاؤ والی شاعری انسان کے بڑے PASSIONS کا احاطہ نہیں کرتی، اسی لیے محدود اور چھوٹی ہوتی ہے گو اس کا ہرگز یہ مطلب نہیں کہ اچھی یا اہم نہیں ہوتی۔ ڈن، ہربرٹ سے اس لیے بڑا شاعر ہے کہ اس کے یہاں نشاۃ الثانیہ کا PAGANISM مذہبی جذبہ میں رنگ آمیزی کرتا ہے۔ لیکن ڈن کے HOLY SONNETS سے شکسپیر کے سانیٹ اس لیے بہتر ہیں کہ وہ گناہ، استغفار، اور نجات کے محدود احساس سے بلند ہو کر وقت کے تناظر میں آدمی کے طاقتور PASSIONS

کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لگ بھگ یہی مقام اقبال کا ہے گو جہاں تک PASSIONS کا
تعلق ہے اقبال کا دائرہ شکسپیئر سے محدود ہے، تصوف کی بعض تعلیمات سے بیزاری
کے باوصف اقبال کا مزاج متصوفانہ ہے لیکن وہ اپنی شاعری کو سریت سے پاک رکھنے
میں کامیاب ہوئے ہیں اور ایلیٹ کی نظر میں پسندیدہ شاعری کا یہ پسندیدہ پہلو ہے کہ
شاعری مذہب کا نعم البدل نہیں اور نہ ہی وہ قاری کو سریت کے تجربہ میں حشیش کے نشہ
کی مانند مستغرق کرنے کا ذریعہ ہے جیسا کہ ایٹس کی ابتدائی شاعری ایسی کوشش کرتی
نظر آتی ہے۔ خدا سے اقبال کا رشتہ عقل و عشق، خودی و بے خودی، عبودیت و سرکشی
کی جدلیات پر مبنی تھا اور ان سے اتنی ہی اچھی شاعری لکھوا سکا ہے جتنی کہ ہربرٹ،
سینٹ جان آف دی کراس، رومی، کبیر اور میرا بائی نے عشقیہ سرشاری، عبودیت، اطاعت،
کے جذبات کے تحت لکھی ہے۔ اقبال کی صوفیانہ شاعری مذہب کی قیدوبند
اور الہیات کی موشگافیوں سے آزاد ہے، اور اسی لیے آفاقی ہے۔ الہیات کے دفتر
اقبال نے نہیں ان کے نقادوں نے لکھے ہیں اور ایک شاعر کے ماورائی احساس کی مذہبی
تحدید کر کے دوسرے مذاہب والوں کے لیے عقیدے کے مسائل پیدا کیے ہیں۔

ایلیٹ کا شاعری میں کارنامہ یہ ہے کہ وہ اپنے مذہبی تجربے کو ایک ایسی زبان
میں پیش کر سکا جس کا روایتی عیسائی شاعری یا کلیسا کی علامات سے کوئی تعلق نہیں تھا۔
ایک شخصی محاورہ جو روزمرہ سے مختلف نہیں، ایک شخص امیجری جو اجنبی نہیں، باہم مل کر
اس میڈیم کی تخلیق کرتے ہیں جو ایک نئے اور بڑی حد تک لامذہبی زمانہ میں مذہبی تجربے
کے فنکارانہ اظہار کا کام کرتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ایلیٹ کی نظم "میرینا" ہے جس میں
شکسپیئر کے آخری دور کے ڈراموں کی بازیافت کی تھیم کے ذریعہ ایک روحانی تجربے کو
پیش کیا گیا ہے۔ یہ ایک ایسا اجتہاد ہے جس نے جدید دور میں روحانی تجربات کی شاعری
کے امکانات پیدا کیے اور تخلیق کی نئی راہیں سجھائیں۔ اقبال کے یہاں ایسا اجتہاد نہیں ملتا۔
اکثر وہ اپنے مذہبی جذبات کا براہِ راست اظہار کرتے ہیں اور ان کی شاعری رسمی مذہبی
شاعری کی مانند، بجائے اس کے کہ فنکارانہ صلابت سے چلا پائے، عقیدت مندی کے

پاکیزہ جذبات کا سہارا لیتی نظر آتی ہے۔ ایک پیچیدہ شعری فارم میں طبع آزمائی کرنے کا خوشگوار نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ شاعرانہ احساس بھی تہہ دار اور پہلودار بنتا ہے۔ عموماً دیکھا گیا ہے کہ شاعرانہ احساس جب اظہار کی سنگین مزاحمتوں سے ٹکراتا ہے تو اس کے بہت سے ایسے نازک اور لطیف پہلو سامنے آتے ہیں جو گمان غالب ہے کہ پردۂ اخفا ہی میں رہتے اگر احساس اظہار کے بنے بنائے سانچوں میں آسانی سے ڈھل جاتا۔ اگر آپ ایلیٹ کی نظم THE JOURNEY OF THE MAGI کا مقابلہ اقبال کی نظم "ایک حاجی مدینہ کے راستہ میں" سے کریں تو شاید میری بات واضح ہو جائے۔ ایلیٹ کی نظم کی زبان روزمرہ پر مبنی ہے۔ اسلوب نثری اور بیان سفر کی حقیقت پسندی کا حامل ہے جسے ایلیٹ نے شاعرانہ شدت اور محاکاتی کیفیت سے مالا مال کر دیا ہے۔ نظم کا پورا خاکہ علاماتی، پیکری اور اسطوری ہے۔ ہر شعری پیکر ایک علامت ہے اور بیشتر علامات اسطوری ہیں۔ بظاہر نہایت آسان، نہایت سیدھی سادی، اور نہایت دل پذیر نظم ایک پیچیدہ اور پہلودار فارم میں احساس کے بے شمار گھلتے ملتے رنگ اور معنی کی کئی تہوں کو چھپائے نظر آتی ہے۔ اس کے مقابلے میں اقبال کی نظم کا فارم اور معنی دونوں FLAT نظر آتے ہیں۔ سپاٹ طریقے پر بیان کی گئی عقیدت مندی ادب میں عقیدے کا مسئلہ بھی پیدا کرتی ہے۔ جب نظم کا فارم فنکارانہ تکمیل کا حامل ہوتا ہے تو شاعر کا عقیدہ نظم سے لطف اندوزی میں قدغن نہیں بنتا۔ نظم کا خوبصورت پھول بذاتِ خود اس قدر نظر فریب ہوتا ہے کہ قاری عقیدے کی اس زمین سے جس سے یہ پھول کھلا ہے نظریاتی دار و گیر کو غیر متعلق، بے معنی اور تضیع اوقات سمجھتا ہے۔ اقبال کے یہاں ترقی پسند شاعروں ہی کی مانند نظریاتی دار و گیر اور عقائد کے اختلاف کے پہلو نکل ہی آتے ہیں کیونکہ ان کے یہاں عقاید کا بیان اکثر واشگاف انداز میں ہوا ہے اور عقیدہ وہ بیج نہیں بنتا جو خود ختم ہو کر کسی آفاق گیر خوبصورت شعری تجربہ کا پھول کھلاتا ہو۔ یہ شاعری کا اعلیٰ ترین مقام ہے اور اقبال اس بلندی پر کم ہی پہنچتے ہیں۔ ایلیٹ کی شاعرانہ عظمت کا راز اسی بلندی کو چھونے میں ہے۔ ایلیٹ کے بے شمار عقائد سے

نقادوں نے اختلاف کیا ہے لیکن یہ عقائد وہی ہیں جو اس کی نثری تحریروں میں بیان ہوئے ہیں۔ اس کی نظمیں عقائد کا مسئلہ پیدا نہیں کرتیں کیونکہ نظمیں عقائد کا بیان نہیں بلکہ روحانی اور جذباتی تجربات کا بیان ہیں۔ اور تجربہ میں آدمی یا تو شریک ہوتا ہے یا شریک نہیں ہوتا۔ اقبال کا معاملہ اس کے برعکس ہے۔ اُن کے جن عقائد اور خیالات سے اختلاف کیا گیا ہے وہ زیادہ تر ان کی نظموں ہی میں بیان ہوئے ہیں۔ نظم کے فنکارانہ فارم کے ناقص ہونے کا نتیجہ یہ ہوا ہے کہ خیال نثری خیال کی مانند اختلاف رائے پر اکساتا ہے اور ایک طاقتور شاعرانہ تجربہ میں بدل کر قاری کی فکری مزاحمتوں کو توڑ کر اسے مغلوب نہیں کر پاتا۔

سی ایم باورا نے بتایا ہے کہ شاعری میں ڈاکٹرن کا بیان بھی ہو سکتا ہے اور ایسی شاعری عظیم شاعری بھی ہو سکتی ہے، بشرطیکہ شاعر ڈاکٹرن کو اس کی تمام فکری صلابت اور وقار کے ساتھ پیش کرے، اور اُسے مقبول عام بنانے اور اُس کے ذریعہ عوام کے سفلے جذبات اور تعصبات سے کھیلنے کے لیے اُسے عارفانہ فکر کی بلند سطح سے گرا کر تعلیم اور قبول عامہ کی اسفل سطح پر نہ لے آئے۔ آدمی دوسروں کے عقاید میں اسی وقت دلچسپی لیتا ہے جب تک وہ جانتا ہے کہ دوسرا اپنے عقاید اس پر لادنے کی کوشش نہیں کرتا۔ اپنے عقیدے کا بیان، عقیدے کی نفسیاتی اور جذباتی ضرورت، عقیدے کا دانشورانہ تفحص بذاتِ خود ایک دلچسپ ذہنی عمل ہے اور ہمیں مسرت حاصل ہوتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ ایک مخصوص عقیدہ مظاہرِ حیات کی تفسیر و ترجمانی کا کام کیسے انجام دیتا ہے۔ عقائد کا اختلاف لطفِ سخن میں مانع نہیں ہوتا۔ لیکن جب شاعر کا طریقۂ کار تفحص اور انکشاف کی بجائے تبلیغ و تلقین کا بنتا ہے تو قاری ذرا چوکنا ہو جاتا ہے۔ اقبال کے یہاں یہ دونوں رویے ملتے ہیں۔ وہ بیک وقت فلسفی اور خطیب ہیں بطور فلسفی کے وہ جب اپنے کلیدی تصورات کے ذریعہ حیات و کائنات کی تفسیر کرتے ہیں تو اُن کی شاعری گنجینۂ معنی بنتی ہے اور ہمارے سامنے اسرار و رموز کے دفتر باز ہوتے ہیں۔ اس مقام میں وہ دانائے راز کی بصیرت اور پیغمبرانہ لب و لہجہ کے جلال کو برقرار رکھتے ہیں۔ جب وہ خطیب بنتے ہیں تو

تبلیغ، تلقین، تعلیم طنز اور اشتعال سبھی حربوں سے کام لیتے ہیں۔ اس وقت ان کی کامیابی کا انحصار ان حربوں کے سلیقہ مندانہ استعمال پر ہوتا ہے جو اتنا فلسفہ کا معاملہ نہیں جتنا فنکاری کا۔ چنانچہ کبھی کامیاب ہوتے ہیں کبھی کامیاب نہیں ہوتے۔ کبھی برانگیختہ کرتے ہیں، کبھی برگشتہ۔

پھر ایک اور چیز ہے جو اقبال کے پورے کلام پر حاوی ہے اور وہ ہے سوز و سازِ رومی اور پیچ و تاب رازی کی وہ ازل گیر و ابدتاب کشمکش جس کی آگ میں اُن کا شاعرانہ احساس کندن بن کر نکلتا ہے۔ یہ کش مکش ان کے PONTIFICAL بیانات کو بھی تہہ دار اور پہلودار بناتی ہے اور خیال THESIS اور ANTITHESIS کے جدلیاتی عمل سے گذر کر ایک دل خوش کن توازن پیدا کرتا ہے۔ یہ کشمکش اگر اقبال میں نہ ہوتی تو وہ چند DOCTRINAL IDEAS کے مفسر اور مبلغ بن کر رہ جاتے، اور شاید ایک ہی بحر کی متعدد مثنویوں میں عقیدے کی تفسیر اُن کی شاعری کو کلامِ موزوں بنا کر رکھ دیتی۔ لیکن اقبال کا ایوانِ شاعری تڑپتی تھرکتی بحروں سے گونجتا ہے، اور اس کے در و دیوار فریاد و فغاں کے غلغلوں اور ذوق و شوق کے ہمہموں سے کانپتے ہیں جو ثبوت ہے ایک بے چین احساس اور بے قرار شعور کا، اور ان لوگوں کے لیے تنبیہہ ہے جو تاریخ افکار کی تالیف کا شوق رکھتے ہیں اور اقبال کے خیالات کو اُن کے اشعار سے الگ کرکے اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ فکرِ اسلامی کے جدید موڑ پر مجتہد العصر نظر آنے لگتے ہیں۔ یہ گوشت کا ناخن سے جدا کرنا ہے اور مضطرب جذبات کی شوریدہ سر موجوں سے خیالات کے تنکے چننا ہے۔ صدف سمندر کا پروردہ سہی، لیکن صدف سمندر کے پیچ و تاب اور شور و شر کا مفسر نہیں ہوتا۔

اور یہ نکتہ بہت اہم ہے۔ شاعری میں خیال جذبہ کی زمین سے پھوٹتا ہے، یا یوں کہیے کہ وہی خیال اہم ہوتا ہے جو جذبہ میں ڈوبا ہوا ہو۔ جذبہ شاعری کو شخصی اور ایک منفرد ہوش مندی کا ترجمان بناتا ہے جذبہ کو جذباتیت اور خطیبانہ جوش و خروش دونوں سے متمائز کرنا ضروری ہے کہ دونوں جذبہ کے ترجمان نہیں بلکہ اس کے فقدان کی علامات

ہیں۔ غالب کا یہ شعر دیکھیے جس میں نہ جذباتیت ہے نہ خطیبانہ جوش وخروش لیکن جس میں وحدت الوجود کا تصور شخصی جذبہ کی آنچ سے تمتمایا ہوا ہے:

دلِ ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

اس شعر میں خیال اتنی ہی وضاحت سے پیش ہوا ہے جتنا کہ اس شعر میں

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد
عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

لیکن پہلے شعر میں سمندر اور ساز کا استعارہ حلقۂ دام کے استعارے سے زیادہ IMAGIST ہے، اور اُسے زیادہ CONCRETE بناتا ہے، لیکن محض استعارہ شعر کو شعر نہیں بناتا کہ فلسفیانہ زبان بھی استعارے کا استعمال کرتی ہے اور ویسے بھی زبان کی تعمیر استعارے کے جوہر ہی سے ہوتی ہے۔ اسی سبب سے فلسفیانہ خیال کا حامل شعر محض استعارے کے زور پر نثر کی سطح سے بلند نہیں ہوتا، جیسا کہ سنائی کے حدیقہ، جاں نثار اختر کی فلسفیانہ مثنویوں اور جوش کی خطیبانہ شاعری سے ظاہر ہے۔ غالب کے شعر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ایک فلسفیانہ خیال کو جیتے جاگتے تجربہ میں بدل دیا ہے۔ ایلیٹ نے ڈن کے متعلق کہا ہے کہ اس کے لیے خیال بھی ایک تجربہ تھا۔ یہی بات غالب کے اس شعر پر صادق آتی ہے۔

خیال تجربے میں اسی وقت بدلتا ہے جب وہ تخیل کو بھڑکاتا اور جذبات میں ہیجان پیدا کرتا ہے۔ غالب کے لیے وحدۃ الوجود کا تصور برائے شعر گفتن نہیں تھا بلکہ ایک جذباتی سہارا بھی تھا۔ اپنے وجود کے شررجستہ ہونے کا ہولناک احساس غالب میں لافانی اور لامحدود کی وہ تڑپ پیدا کرتا ہے کہ وہ بیابانِ صحرا کی مانند قطرۂ شبنم کی صورت ان کے ذہن پر ٹپکتا ہے۔ یہ خیال کہ کائنات حسنِ ازل کا مظہر ہے اُن کے جذبات میں ہیجان پیدا کرتا ہے۔ وہ جھوم کر کہتے ہیں، ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا، وفورِ شوق کی یہ کیفیت خیال کو تجرید کی خشک فضاؤں سے نکال کر ایک استغائے

میں ڈھال دیتی ہے جو سنگیت کی آوازوں سے گونج رہا ہے۔ دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر، اس کے برعکس یہ خیال کہ عالم محض خیال ہے غالب کو ایک دلچسپ خیال معلوم ہوتا ہے لیکن اس کی معنویت رُوح کی گہرائیوں میں کوئی ہیجان پیدا نہیں کرتی۔ خیال کو خیال کے طور پر پیش کرنے اور اس سے ایک فلسفیانہ عبرت حاصل کرنے پر وہ اکتفا کرتے ہیں۔ خیال تجربے میں نہیں بدلتا۔

اقبال کی شاعری کا بڑا حصّہ ایسا ہے جس میں خیالات تجربات میں بدل گئے ہیں۔ ان خیالات پر بطورِ خیالات کے نہیں بلکہ شاعرانہ تجربات کے ہمیں غور کرنا چاہیئے اور کسی خیال پر اس وجہ سے پُرجوش ہونے کی بجائے کہ وہ ہمارے عقائد میں رنگ بھرتا ہے یا ہمارے نقطہ نظر کی تائید کرتا ہے، ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ خیال کسی ایسے معنی خیز تجربے کی تخلیق کر سکا ہے یا نہیں جو شاعرانہ تجربہ ہونے کے سبب آفاقی اور عمومی ہو اور جس سے فیضیاب اور لطف اندوز ہونے کے لیے نہ تو ہمیں ہمارے عقائد بدلنے کی ضرورت ہو نہ شاعر کے عقائد اختیار کرنے کی۔ وہ خیال جو شاعرانہ تجربہ نہیں بنتا اس کی دنیائے فلسفہ میں اہمیت ہو سکتی ہے دنیائے شاعری میں نہیں۔ چونکہ شاعری عمل کو متاثر نہیں کرتی اور نظامِ اشیا میں کوئی تبدیلی پیدا نہیں کرتی اسی لیے شاعر کے ناپسندیدہ خیالات سے آسانی سے صرفِ نظر کیا جا سکتا ہے اور دنیا بھر کی ادبی تاریخ آپ کو بتا دے گی کہ شیکسپیر، ملٹن، ڈرائیڈن، ڈاکٹر جانسن، ٹینی سن، براؤننگ، ایلیٹ، پاؤنڈ، فلابیر، بالزاک، ٹالسٹائی، دستوو سکی وغیرہ کے شاہیت کے خلاف یا حق میں، جمہوریت کے خلاف یا حق میں، کلیسا کے خلاف یا حق میں، آزادیِ تقریر یا آزادیِ نسواں کے خلاف یا حق میں جو بیانات ملتے ہیں نقّاد ان پر چراغ پا ہونے یا باغ باغ ہونے کی بجائے خوش طبعی سے اشارہ کر کے آگے بڑھ جاتا ہے اور اس مسئلے پر اُلجھنے کی بجائے کہ وہ غلط تھے یا درست اس بات سے زیادہ سروکار رکھتا ہے کہ وہ کونسی تاریخی قوتوں اور نفسیاتی مجبوریوں کا نتیجہ تھے۔ تاریخِ افکار کی تدوین کے وقت ہم نفسیاتی مجبوریوں کا تو ذکر ہی نہیں کرتے کیونکہ وہاں اہمیت افکار کی ہوتی ہے

مفکروں کی شخصیت اور سوانح کی نہیں کہ نظامِ افکار میں طبعی رجحانات کو کم سے کم دخل ہوتا ہے۔ ادب اور آرٹ میں فنکار کی شخصیت کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے ہوگا کہ جو لوگ غیر شخصی آرٹ کے قائل ہیں وہ بھی کہتے ہیں کہ شخصیت سے گریز وہی کر سکتا ہے جس کی ایک شخصیت ہو۔

شاعری میں فلسفہ بیان کرنے کے لیے شاعر طویل نظم کا فارم اختیار کرتا ہے اور ایسا اسلوب اور ڈکشن بھی اپناتا ہے جو اس کے فلسفیانہ موضوع کو تمام تر دانشورانہ پہلو داری کے ساتھ پیش کر سکے۔ ایسی نظم کی تاریخ ادب میں نمائندہ مثال لاطینی شاعر LUCRE-TIUS کی نظم ON THE NATURE OF THINGS ہے جس میں حقیقت کے جوہری نظریہ کو جو اپی کیورس سے ماخوذ تھا بیان کیا گیا ہے۔ اس نظم نے ورجل سے لے کر ملٹن شیلی اور وہٹ مین تک شاعروں کے ایک طویل سلسلہ کو متاثر کیا ہے۔ لکریشیس مادہ سے ماورا قوتِ حیات کو دیکھتا ہے اور کائنات میں انسان کے مقام کا تعین کرتا ہے۔ یہ نظم تند و تیز جذبات اور شفاف امیجری کی حامل ہے اہم چیز وہ شاعرانہ اسلوب ہے جو نہایت چوکسائی سے سائنسی تجربہ کا بار سنبھالے ہوئے ہے۔ لیکن یہ نظم تاریخ ادب میں ایک استثنائی مقام رکھتی ہے جو یہ اصول تو ثابت کرتی ہے کہ شاعری میں فلسفہ نہایت شاعرانہ ڈھنگ سے بیان ہو سکتا ہے لیکن فلسفیانہ شاعری کی روایت کی داغ بیل نہیں ڈالتی۔ پوپ کی نظم AN ESSAY ON MAN کو بطور فلسفہ پڑھیے اور تضادات سے بھری نظر آئے گی۔ بطور شاعری کے پڑھیے وہی لطف دے گی جو ایک مفکرانہ شاعری دیتی ہے۔ پوپ اور ڈرائیڈن کو نثر کا جینئس کہنے کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ اُن کے یہاں جذبہ کی کارفرمائی کا اثر بہت کم ہے۔ زبان اور اسلوب دانشورانہ زیادہ اور جذباتی کم ہے۔ یہ بات توجہ طلب ہے کہ اقبال نے اردو میں ایک بھی طویل مثنوی نہیں لکھی۔ فارسی میں اسرار و رموز لکھی لیکن اس پر یہ اعتراض عام ہے کہ اقبال مثنوی میں فلسفی زیادہ اور شاعر کم نظر آتے ہیں۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اقبال کی اردو نظموں میں ہیئت کا کوئی ORGANIC تصوّر نہیں۔ سوائے کسی حد تک ضربِ کلیم

کے باقی مجموعوں میں نظمیں، غزل اور قصیدے کی مانند ایک دوسرے سے آزاد اشعار
کا مجموعہ ہیں۔ یہ مشرقی شاعری کا حاوی طریقہ کار رہا ہے، اور موضوع کی شاعرانہ پیش کش
اور ایک رنگ کے مضمون کو ہزار رنگ سے باندھنے کے لیے نہایت موزوں ہے۔ علی الرغم
اس کے منطقی اور استدلالی فکر کے لیے ایسا فارم مناسب ہے جو خیال کا جامعیت کے
ساتھ تفحص کر سکے۔ حدیقہ، منطق الطیر اور مثنوی معنوی کے نام تو یاد آتے ہی ہیں لیکن
جاں نثار اختر کی وہ مثنویاں بھی یاد آتی ہیں جن میں انھوں نے تاریخ اور ریاست
کے مارکسی تصورات کو اتنی دانشورانہ طہارت سے پیش کیا ہے کہ مارکسی فقہا بھی انگشت
بدنداں رہ گئے کہ ظالم کہیں گمراہ ہی نہیں ہوتا۔ ان مثنویوں کی شاعرانہ قدر و قیمت سے
ہمیں سر دست بحث نہیں۔ وہ اسی حد تک اچھی نظمیں ہیں جس حد تک تجریدی فکر کو جذبہ
اور امیج میں سمونے میں کامیاب ہوئی ہیں۔ سر دست تو میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ
اقبال کی اردو شاعری میں ایسی کوئی طویل نظم نہیں ملتی جس میں کسی تصوّر کو فلسفیانہ
جامعیت کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔ اقبالؔ کے یہاں جو کچھ ہے وہ ایک نہایت ہی مفکرانہ
ذہن کی وجدانی سرشاریاں ہیں۔ وہ ہمیشہ تیز و تند جذبات کے دھاروں پر بہتے نظر آتے
ہیں۔ خیال دھنک کے سات رنگ لے کر ان کے ذہن پر منکشف ہوتا ہے اور وہ ساتوں
رنگوں کو لفظوں کے آبگینوں میں اُتار لیتے ہیں۔ وداعِ روز روشن ہے ستاروں
کی تنک تابی، یا آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش، بشارتی شاعری کی ارفع ترین
مثالیں ہیں۔ یہاں خیال کا فلسفیانہ تفحص نہیں بلکہ خیال نے جذبات کے جن طوفانوں کو
جگایا ہے اُن کا بیان ہے۔ اردو شاعری کی ہیئت، یعنی نظم کا غزل نما فارم اقبال کی
جینئس کو جو بنیادی طور پر پیغمبرانہ تھی راس آیا ہے۔ ان کا تلقینی اور بشارتی انداز
معلّم اخلاق کے خشک اور سرد لب و لہجہ کی سطح پر گرنے نہیں پاتا اور سنبھلی ہوئی
خطابت اور بلند آہنگی ان کی پوری شاعری کو ایک دانائے راز کا عل مکاشفہ بنا دیتی
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ بھی جو شاعری میں فلسفہ کو پسند نہیں کرتے اقبال کو ڈرائیڈن
اور پوپ کی مانند نثر کے شاعر کہنے کی جرارت نہ کر سکے۔ میں جو بات کہنا چاہتا ہوں وہ

یہ نہیں کہ اقبال کی شاعری فلسفہ اور شاعری کا خوبصورت امتزاج ہے بلکہ یہ ہے کہ ان کی شاعری بنیادی طور پر شاعری ہی ہے جو ہر اچھی شاعری کی طرح فلسفیانہ خیال کا شاعرانہ مقاصد کے لیے استعمال کرتی ہے۔ خیال وہ بارود ہے جو شاعرانہ پھلجھڑیوں میں روشنی کے کنول بن کر بکھر جاتا ہے۔ ان کی یہی کمزوری کہ وہ کسی موضوع کو ORGANIC ہیئت میں پیش نہیں کرتے، ان کی طاقت بن جاتی ہے۔ اگر وہ ایسا کرتے یعنی قلندری سے لے کر عورت اور طرزِ حکومت تک اسلامی آئیڈیولوجی کے تصورات پیش کرتے تو اغلب تھا کہ ان کا پیغمبرانہ انداز معلمانہ بن جاتا اور جذبہ کی آنچ سے دہکتی ہوئی زبان فلسفہ کی سرد اور ٹھٹھری زبان بن جاتی۔ سعدی کی دانشمندانہ ظرافت اور نکتہ آفرینی کی عدم موجودگی میں اُن کی اخلاقی تلقینات اور قومی بیداری والی شاعری حالی کی شاعری کی مانند بے نمک بن جاتی۔

شاعر کی شاعری تو جیسی اس نے لکھی تھی ویسی ہی رہتی ہے لیکن وقت کے ساتھ ساتھ آدمی اور آدمی کا مذاقِ سخن بدل جاتا ہے۔ نئے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے نئے فنکار نئی شاعری کی داغ بیل ڈالتے ہیں جو پیش رو شعرا کی شاعری سے انحراف کے باوصف اس کا استرداد نہیں ہوتی کیونکہ آرٹ روایت کی تنسیخ نہیں بلکہ اس کا تسلسل ہے۔ نئے آرٹ کا پروردہ ذہن قاری کو مجبور کرتا ہے کہ وہ پیش رو شعرا کی طرف اپنا رویّہ از سرِ نو متعین کرے اور نئے زمانے کے لائے ہوئے جذباتی اور فکری میلانات کی روشنی میں اس کے کلام کی پرکھ کر کے اسے اپنے لیے زیادہ معنی خیز بنائے۔ دورِ جدید کے بدلے ہوئے مذاقِ سخن اور تصوراتِ شعر کی فضا میں اقبال کا مطالعہ جو سوالات پیدا کرتا ہے ان سے عہدہ برآ ہونے کی ایک معمولی کوشش اس مضمون میں کی گئی ہے۔ اقبال پر تنقید آسان نہیں کیونکہ اقبال کی شاعری کو عمر کی مختلف منزلوں میں ہم کچھ اتنے لگاؤ سے پڑھتے آئے ہیں اور ان کی مختلف نظموں کے ساتھ ہم کچھ اس طرح جیے ہیں کہ وہ نظمیں ہماری شہ رگ کے قریب ہو گئی ہیں۔ ان پر عملِ جراحی شہ رگ پر نشتر زنی کے مرادف بن گیا ہے۔ وہ شاعری جو مذہبی، قومی اور وطنی ہوتی ہے، گیت سنگیت کی

دھنوں میں ڈھل کر مذہبی اور سیاسی اجتماعوں میں سامعین کے لہو کو گرماتی ہے، مدرسوں میں دلنواز ترانوں کی صورت گونجتی ہے، اور عبادت گاہوں کی مقدس فضاؤں کو الوہی نغموں سے معمور کرتی ہے۔ ایسی شاعری ہمارے وجود کی تہذیبی اور جمالیاتی فضا کا ایک ایسا عنصر بن جاتی ہے کہ اسے معروضی اور غیر شخصی انداز میں پرکھنا آدمی کے لیے آسان نہیں رہتا۔ اقبال کی شاعری کا ایک حصہ ایسا ہی ہے۔ ان شعروں کا بھلا کون حساب رکھے گا جو ہماری سیاسی اور تہذیبی زندگی کی مختلف منزلوں میں حرزِ جاں رہے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ جدید آدمی زیادہ پیچیدہ اور تہہ دار ہونے کے سبب زیادہ پیچیدہ اور تہہ دار شاعری کا دلدادہ ہے۔ ایسی شاعری جو احساس کی زیادہ سے زیادہ سطحوں کا احاطہ کیے ہوئے ہو۔ اقبال کی شاعری کا فارم پیچیدہ نہیں ہے۔ احساس کا دائرہ بھی بہت وسیع اور متنوع نہیں ہے۔ لیکن اقبال کی شاعری جوش کی مانند سطحی نہیں ہے۔ بلند آہنگ، خطیبانہ اور تلقینی اسلوب کے باوصف ان کی نگاہ احساس کی گہرائیوں کی تھاہ پاتی ہے اور حیات و کائنات کے پیچیدہ عقدوں سے آنکھیں چار کرتی ہے۔
اقبال کا ذہن فلسفیانہ تھا۔ اور انھوں نے فلسفیانہ شاعری کی لیکن ان کی تمام شاعری فلسفیانہ نہیں ہے، اور فلسفیانہ نہ ہونے کی باوصف وہ اکثر اور شاید اسی سبب سے اچھی شاعری بھی ہے۔ وہ شاعری جو فلسفیانہ ہے، دقیع ہے اور اعلیٰ شاعری کا نمونہ ہے لیکن اس کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں فلسفیانہ خیالات تجرید کی سطح سے بلند ہو کر علامت و شعری پیکر میں ڈھل نہیں پائے ہیں اور انجام کار ان کے اثر آفریں بننے میں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ اقبال کی شاعری پر لکھتے وقت ان کے افکار کو نظر انداز کرنا ان کی شاعری کی روح سے اغماض برتنا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ان کی عظمت کی دلیل ان کے افکار ہی ہیں ان کی شاعرانہ قدر و قیمت کو کم کرنا ہے۔ اقبال کے یہاں اردو شاعری کا کلاسیکی اسلوب اپنے نقطۂ عروج پر پہنچا ہوا ہے اور یہ اسلوب ان کی شاعرانہ عظمت کا ضامن ہے۔ وہ اردو شاعری کی مرکزی روایت کی ایک درخشاں کڑی ہیں، یہ سمجھنا کہ انھوں نے مفکرانہ شاعری کی، اس لیے وہ اردو شاعری کی روایت سے الگ، یا غنائیہ شاعری سے دور، یا

نثری خیالات کے شاعر ہو گئے جیسا کہ پوپ اور ڈرائیڈن کے متعلق ورڈزورتھ اور آرنلڈ نے، اور بعد میں ہربرٹ ریڈ نے سوچا تھا غلط ہو گا۔ اقبال کو محض فلسفہ یا STATEMENT کا شاعر ثابت کرنے کی کوشش بار آور نہیں ہو سکتی۔

جدید قاری شاعری میں خیالات سے زیادہ احساسات، تصورات سے زیادہ تجربات عقل سے زیادہ تخیل اور فلسفہ سے زیادہ وجدان کا پرستار رہے، اور شاید اسی لیے وہ اقبال کے نظام فکر سے ماورا چند ایسی قدروں کو تلاش کر رہا ہے جو اس کے جمالیاتی احساس کی تسکین کا باعث بنیں۔ فلسفی نے جو خواب دیکھا تھا وہ بقول راشد کابوس بن چکا ہے، لیکن اس سے شاعر کے خواب دیکھنے کے میلان پر کوئی حرف نہیں آتا۔ خواب اور شکست خواب شاعر کا مقدر رہے۔ اسی لیے تو ہر شاعر جہاں اپنے وقت کا ترجمان ہوتا ہے وہیں تاریخ کا صید زبوں بھی ہوتا ہے۔ پاسترناک نے ڈاکٹر ژیواگو کا آغاز اس نظم سے کیا ہے، جس میں وہ ایک طرف بطور شاعر کے خود کا مقابلہ ہملٹ سے تو دوسری طرف مسیح سے کرتا ہے، جس کے معنی ہیں کہ بطور شاعر کے گو وہ غیر ہمدرد تماشائیوں کا تماشا ہے، لیکن وہ اپنے دور کا اتنا ہی شاہد ہے جتنا کہ ایک پُر خلوص شاعر ہو سکتا ہے کہ یہ شاعر کا مقدر رہے۔

اقبال بھی اپنے دور کے ایک پُر خلوص شاہد تھے، وہ ہملٹ اور مسیح سے کہیں زیادہ خضر سے مماثلت رکھتے تھے، اور ہمارا دور تشکیک کے اس ریگزار سے عبارت ہے جس میں آدمی خود کو ہملٹ کے اضطراب اور مسیح کی دردمندی کا وارث پاتا ہے اور خضر کی دوربینی اور رہنمائی کو مشکوک نظروں سے دیکھتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اقبال کا جدید قاری اقبال کے ساتھ ایک پیہم داروگیر، ایک مسلسل کشمکش، لاگ اور لگاؤ، دل بستگی اور برگشتگی کے ایک اٹوٹ رشتہ میں بندھا ہوا پاتا ہے۔ ایسی صورت میں ہم زیادہ سے زیادہ یہ کر سکتے ہیں کہ بطور تماشائیوں کے غیر ہمدرد نہ رہیں۔

KUCH BACHA LAYA HOON

Publications of Gujarat Urdu Akademi Gandhinagar-17

1	ADABI ASNAF - Dr. Gyanchand Jain	Rs. 30-00
2	GUJRI MATHNAVIYAN - Dr. Saiyed Zahiruddin Madani	Rs. 35-00
3	KUCH BACHA LAYA HOON - Prof. Varis Alvi	Rs. 51-00
4	MAZAMINE MADANI - Dr. Saiyed Zahiruddin Madani	———
5	PESHA TO SIPAHGARI KA BHALA Prof. Varis Alvi	———
6	TAZKIRATUL - WAJEEH - Saiyed Husaini Peer	———

Annual Journals

1	Sabar Nama	- 1985	Rs. 40.00
2	Sabar Nama	- 1988	Rs. 40.00
3	Sabar Nama	- 1990	———



GUJARAT URDU AKADEMI
GANDHINAGAR-17